

Markéta Štědranská

August Wilhelm Ambros
im musikästhetischen Diskurs um 1850

Allitera Verlag

**MÜNCHNER VERÖFFENTLICHUNGEN
ZUR MUSIKGESCHICHTE**

Begründet von Thrasybulos G. Georgiades
Fortgeführt von Theodor Göllner
Herausgegeben seit 2006
von Hartmut Schick

Band 75

Markéta Štědronská

August Wilhelm Ambros
im musikästhetischen Diskurs um 1850

Markéta Štědronská, geb. 1977, studierte Musikwissenschaft an der Karls-Universität Prag, anschließend promovierte sie als Stipendiatin des Deutschen Akademischen Austauschdienstes an der Ludwig-Maximilians-Universität München über das Thema der Klavierkammermusik von Antonín Dvořák und Johannes Brahms. 2011–2013 Durchführung des durch die Fritz Thyssen Stiftung geförderten Postdoc-Forschungsprojekts »August Wilhelm Ambros im musikästhetischen Diskurs um 1850«, seit 2014 im Rahmen des Lise-Meitner-Programms (FWF) Vorbereitung einer historisch-kritischen Edition der Wiener Musikaufsätze und -rezensionen von August Wilhelm Ambros an der Universität Wien.

Markéta Štědrónská

August Wilhelm Ambros

im musikästhetischen Diskurs

um 1850

Allitera Verlag

Informationen über den Verlag und sein Programm unter:
www.allitera.de

Gedruckt mit freundlicher Unterstützung der Fritz Thyssen Stiftung

Dezember 2015
Allitera Verlag
Ein Verlag der Buch&media GmbH, München
© 2015 Buch&media GmbH, München
Satz und Layout: Friedrich Wall, Freienbrink
Printed in Germany · ISBN 978-3-86906-782-7

Inhalt

I. Einleitung	9
II. Ambros' Musikästhetik und -kritik vor der Veröffentlichung der <i>Gränzen der Musik und Poesie</i> (1841–1855)	15
1. Einführung	17
2. Beethoven-Rezeption: Grundlagen von Ambros' Ästhetik der Instrumentalmusik	27
3. Mozart-Rezeption: Die reine Schönheit der Musik	50
4. Schumann-Rezeption: Die Musik als Poesie	55
5. Berlioz-Rezeption: Fragen der Programmmusik	66
III. <i>Die Gränzen der Musik und Poesie</i>	89
1. Zu Entstehungshintergrund und Gesamtkonzept	91
1.1 »Einleitung«	95
1.1.1 Das Problem der Programmmusik	95
1.1.2 Erste Argumente gegen die Formalästhetik	96
1.2 »Die Musik in ihrer Stellung zu den übrigen Künsten«	97
1.2.1 Das »Idealmoment« in der Kunst und die Musikdefinition	97
1.3 »Das formale Moment der Musik«	99
1.3.1 Deutungsweite von Ambros' Formbegriff	99
1.3.2 Das Formprinzip der Symmetrie	100
1.4 »Das Idealmoment der Musik«	102
1.4.1 Ambros' Wirkungsästhetik	102
1.4.2 Von der »Poesie« zur Kunst Poesie	104
1.5 »Die Berührungspunkte der Musik und der Poesie«	104
1.5.1 Stimmung versus Vorstellung	104
1.5.2 Aufhebung der Grenze zwischen Musik und Poesie	106
1.6 »Die Musik betrachtet in ihrer objektiven Stellung neben der Poesie«	107
1.6.1 Verhältnis der Musik zur Poesie in der Vokalmusik	107

1.6.2	Konkretisierung des Problems der Programmmusik	108
1.7	»Die Musik betrachtet als Ergebnis subjektiver Geistesthätigkeit des Tonsetzers«	109
1.7.1	Schaffensprozess. »Geistiger Gehalt« als Stil	109
1.7.2	»Umarmung« der Musik und Poesie	110
1.8	»Die Musik als Gegenstand subjektiver Ausdeutung von Seite des Hörers«	111
1.8.1	»Poesie« versus »Poetisieren«	111
1.8.2	»Poesie« als »Entwicklung eines leitenden Grundgedankens«	112
1.9	»Die Musik mit durch neben sie gestellte Worte eingeschränkter Ausdeutung; Programmen-Musik«	112
1.9.1	Ambros' Programmmusik-Begriff	112
1.9.2	Dualismus zwischen musikalischem und poetischem Gedanken	113
1.9.3	Schlussresultate	116
2.	Der musikästhetische Diskurs mit Adolf Bernhard Marx	119
2.1	Das Dreistufenmodell der Musikentwicklung und Beethovens Neunte Symphonie	119
2.2	Zukunftsfragen der Musik	129
2.3	Hegel-Rezeption	133
3.	Der musikästhetische Diskurs mit Eduard Hanslick	142
3.1	Gegenstand der Kritik	142
3.2	Empirische Methode. Historischer versus normativer Ansatz in der Ästhetik	143
3.3	Spezial- versus Systemästhetik	144
3.4	Objektivität und Subjektivität des ästhetischen Urteils	147
3.5	Wahrnehmungsprozess: »Ansschauendes« und »pathologisches« Musik aufnehmen	149
3.6	Begriff der Schönheit	154
3.7	Gefühl in der Musik	157
3.8	Die Ästhetik der reinen Tonkunst	159
3.9	Ambros' Auseinandersetzung mit Hanslicks Formbegriff	162
4.	Der musikästhetische Diskurs mit den Rezensenten von <i>Vom Musikalisch-Schönen</i>	168
4.1	Rehabilitierung des Gefühlsbegriffs	169
4.2	Symbolische Inhaltsdarstellung	171
4.3	Transzendenz- und Immanenzprinzip	173
4.4	Objektivität des Musikalisch-Schönen	176
4.5	Das Musikaufnehmen	178
4.6	Fazit	179

5. Der musikästhetische Diskurs mit den Neudeutschen	183
5.1 Franz Brendel	184
5.2 Richard Wagner	191
5.3 Franz Liszt	196
 IV. <i>Die Grenzen der Musik und Poesie</i> im Lichte von Ambros'	
Musikkritiken aus den Jahren 1841 bis 1855	201
 V. Wege von Ambros' Musikästhetik nach den <i>Grenzen der Musik</i> <i>und Poesie</i> – ein Ausblick	219
 Schlusswort	237
Zitierte Literatur	240

I. Einleitung

August Wilhelm Ambros (1816–1876) hinterließ ein umfassendes und vielfältiges Œuvre, aus dem die vorliegende Arbeit den Bereich der Musikästhetik behandelt. Die Interessen dieses bedeutenden Mitgestalters des Prager, ab 1872 auch des Wiener¹ Musiklebens waren in der Tat vielseitig: Der in staatlichen Diensten stehende Jurist widmete sich neben der Musikästhetik und -kritik auch der Musikhistoriografie, der Komposition und der Kunstgeschichte. In das Bewusstsein der Musikwissenschaftler trat er zum einen dank seiner großangelegten *Geschichte der Musik*², die auch Gegenstand der jüngst veröffentlichten Ambros-Monografie von Stefan Wolkenfeld ist.³ Zum anderen ist Ambros als Kopf des Prager Davidsbundes bekannt – eines nach dem Vorbild von Robert Schumanns halbfiktivem Davidsbund gegründeten Künstler- und Intellektuellenkreises, zu dessen Kernmitgliedern neben Ambros auch der junge Eduard Hanslick, Jacob Emil Hock, Franz Balthasar Ulm, Joseph August Heller, Hans Hampel, Joseph Bayer und Joseph Alexander Freiherr von Helfert gehörten. Die davidsbündlerische Seite von Ambros' Wirken wurde bislang am umfassendsten in der 1999 erschienenen Arbeit *Auf der Suche nach der poetischen Zeit*⁴ des Autorenteamts Bonnie und Erling Lomnäs/Dietmar Strauß behandelt. Mit einer Auswahl-edition von musikschriftstellerischen wie auch dichterischen und musikalischen Beiträgen, die im Prager Davidsbund und in dessen Umfeld entstanden sind, brachten

-
- 1 Nach einer rund dreißigjährigen Wirkungsperiode in Prag begab sich Ambros Ende 1871 nach Wien, wo er u. a. mit dem musik- und kunstgeschichtlichen Unterricht des Kronprinzen Rudolf beauftragt wurde und die Redaktion über Musik und bildende Künste in der *Wiener Zeitung* übernahm.
 - 2 *Geschichte der Musik*, Bd. 1, Breslau 1862; Bd. 2, ebd. 1864; Bd. 3: *Im Zeitalter der Renaissance bis zu Palestrina*, ebd. 1868; Bd. 4 (Fragment), hg. von Gustav Nottebohm, Leipzig 1878; Bd. 5: *Beispielsammlung zum dritten Bande nach des Verfassers unvollendet hinterlassenem Notenmaterial*, hg. von Otto Kade, Leipzig 1882.
 - 3 Stefan Wolkenfeld, *August Wilhelm Ambros' »Geschichte der Musik«. Die Professionalisierung der historischen Musikwissenschaft im 19. Jahrhundert* (Studien zur Musikwissenschaft 25), Hamburg 2012.
 - 4 Bonnie und Erling Lomnäs/Dietmar Strauß, *Auf der Suche nach der poetischen Zeit. Der Prager Davidsbund: Ambros, Bach, Bayer, Hampel, Hanslick, Helfert, Heller, Hock, Ulm. Zu einem vergessenen Abschnitt der Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts*, Bd. 1: *Erläuterungen, Nachlaßregesten, Konzertdokumente*, Bd. 2: *Texte, Kompositionen*, Saarbrücken 1999.

die genannten Autoren die Forschung über den Prager Davidsbund auf einen neuen Stand. Neben den Erläuterungen zum edierten Quellenmaterial liefern sie eine wertvolle Einführung in das Thema »Prager Davidsbund«, vor allem hinsichtlich seiner sozial- und geistesgeschichtlichen Voraussetzungen, und geben Anregungen zu einer tiefergehenden Beschäftigung mit den Werken einzelner Davidsbündler.⁵ Was Ambros betrifft, fordern sie eine Neubewertung seiner musikästhetischen Schrift *Die Gränzen der Musik und Poesie*⁶ [weiter *Gränzen*]: Die landläufige Einstufung des Werkes als kritische Reaktion auf Hanslicks *Vom Musikalisch-Schönen*⁷ [weiter *VMS*] und als Plädoyer für die poetische Musik müsse revidiert werden, zumal Ambros ähnlich wie Hanslick um eine Aktualisierung und Übertragung des Lessing'schen *Laokoon*-Modells bemüht gewesen sei.⁸ Auf die Notwendigkeit einer Neubewertung der *Gränzen* wurde seitdem auch von anderer Seite hingewiesen.⁹

Ambros ist als Musikästhetiker jedoch keineswegs erst mit den 1855 erschienenen *Gränzen* hervorgetreten. Wie umfangreich sein Beitrag zur Musikkritik und -ästhetik tatsächlich gewesen ist, zeigt das von Lomnäs und Strauß zusammengestellte Verzeichnis von Ambros' Schriften, in dem auch die von 1841 bis 1876 in vielen europäischen Periodika publizierten Musikaufsätze und -kritiken erfasst sind.¹⁰ (Eine historisch-kritische Ausgabe dieser bisher nur wenig beachteten, überwiegend auf Deutsch¹¹ verfassten Artikel befindet sich derzeit in Vorbereitung.)¹² Von einer in diesen Einzelpublikationen systematisch betriebenen Musikästhetik zu sprechen,

5 Ein wichtiger Bestandteil der Arbeit ist zudem ein Katalog des Anfang der 1990er-Jahre im Stockholmer Stiftelsen Musikkulturens Främjande entdeckten Nachlasses des Davidsbündlers Jacob Emil Hock.

6 *Die Gränzen der Musik und Poesie. Eine Studie zur Aesthetik der Tonkunst*, Prag 1856 [vordatiert; tatsächliches Erscheinungsjahr bereits 1855]. Zur Datierung des Erstdrucks siehe S. 91f. der vorliegenden Arbeit.

7 *Vom Musikalisch-Schönen. Ein Beitrag zur Revision der Aesthetik der Tonkunst*, Leipzig 1854. In der vorliegenden Arbeit zitiert nach: Eduard Hanslick, *Vom Musikalisch-Schönen. Ein Beitrag zur Ästhetik der Tonkunst*, Teil 1: *Historisch-kritische Ausgabe*, hg. von Dietmar Strauß, Mainz u. a. 1990. [Wenn nicht anders angegeben, wird aus Strauß' kritischer Edition jeweils die Fassung der ersten Auflage zitiert.]

8 Lomnäs/Strauß, *Auf der Suche nach der poetischen Zeit*, Bd. 1, S. 73.

9 Wolkenfeld, *Ambros' »Geschichte der Musik«*, S. 92.

10 Lomnäs/Strauß, *Auf der Suche nach der poetischen Zeit*, Bd. 1, S. 362–383.

11 Deutsch war im 19. Jahrhundert in Böhmen und Mähren Amtssprache. Erst 1880 bekam das Tschechische den Status einer Amtssprache, ohne in beiden Kronländern volle Gleichberechtigung mit dem Deutschen bis zum Ende der Donaumonarchie 1918 erlangen zu können. Ambros beherrschte auch die tschechische Sprache (vgl. Eduard Hanslick, *Aus meinem Leben*, hg. von Peter Wapnewski, Kassel u. a. 1987, S. 37), im schriftlichen Ausdruck war er jedoch nur im Deutschen sicher. Seine auf Tschechisch veröffentlichten Aufsätze in den Zeitschriften *Slavoj*, *Lumír*, *Dalibor* und *Hudební listy* wurden aus dem Deutschen übersetzt.

12 Die in Prag entstandenen Musikaufsätze und -rezensionen werden von Marta Ottlová ediert, die Edition der Wiener Kritiken der Jahre 1872–1876 betreut die Autorin der vorliegenden Arbeit.

wäre aber genauso unpassend wie im Falle von Schumann.¹³ Vielmehr legt die Quellsituation nahe, dass Ambros die Tradition der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts fortsetzt, in der Musikästhetik vorwiegend in journalistischen Texten für ein breiteres Publikum behandelt wurde.¹⁴ Selbst die *Gränzen* sind keine wissenschaftliche Abhandlung im engeren Sinn; ähnlich wie in seinen Zeitungs- und Zeitschriftenartikeln wendet sich Ambros dort an »Musiker und gebildete Musikfreunde«¹⁵. Zweifels- ohne war es aber gerade diese Schrift, mit der Ambros auch die Aufmerksamkeit der Fachreise erregte und in die musikästhetische Debatte seiner Zeit eingriff. Entsprechend rückt sie in das Zentrum der hier vorgenommenen Untersuchung. Zugleich bleibt es ein Anliegen der vorliegenden Arbeit, die Voraussetzungen für die *Gränzen* in Ambros' Œuvre zu erforschen. Zu diesem Zweck werden im ersten Teil der Arbeit Ambros' Musikaufsätze und -rezensionen aus dem Zeitraum vor der Veröffentlichung der *Gränzen* (Dezember 1841 bis Mai 1855) berücksichtigt. Die Mehrzahl dieser ca. 80 Beiträge war für das feuilletonistische Blatt *Bohemia*¹⁶ und für die *Prager Zeitung* bestimmt. Einmalig hat Ambros mit einem Artikel in der feuilletonistischen, zur Förderung der deutsch-slawischen Verständigung gegründeten Zeitschrift *Ost und West* beigetragen. Die übrigen Aufsätze sind in der *Wiener Allgemeinen Musikzeitung*, im *Österreichischen Theater- und Musik-Album* und in der *Neuen Zeitschrift für Musik* veröffentlicht worden. Mit Blick auf die *Gränzen*, in denen die Instrumentalmusik im Mittelpunkt steht, werden vor allem die Instrumentalmusik-Kritiken herangezogen, während die opernästhetischen Betrachtungen, etwa die Meyerbeer-Feuilletons, nur am Rande berücksichtigt werden.¹⁷

13 Bernd Sponheuer nennt Schumanns Ästhetik ein »kaleidoskopartiges Konvolut ad hoc entwickelter Ideen«. »Zur ästhetischen Dichotomie als Denkform in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts. Eine historische Skizze am Beispiel Schumanns, Brendels und Hanslicks«, in: *Archiv für Musikwissenschaft* 37 (1980), S. 3–31, hier S. 4.

14 Vgl. Heike Stumpf, »... wollet mir jetzt durch die phantastisch verschlungenen Kreuzgänge folgen!« *Metaphorisches Sprechen in der Musikkritik der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts* (Bonner Schriften zur Musikwissenschaft 2), Frankfurt a. M. 1996, S. 10; Melanie Wald-Fuhrmann, »Ein Mittel wider sich selbst«. *Melancholie in der Instrumentalmusik um 1800*, Kassel u. a. 2010, S. 51f.

15 Ambros, *Gränzen*, S. VI f.

16 Das Blatt war seit dem Gründungsjahr 1828 das gewichtigste ästhetisch-kritische Organ Prags. Den kurzen Titel *Bohemia* findet man allerdings erst ab dem neunzehnten Jahrgang. Bis 29. Juni 1832 erschien es unter dem Titel *Bohemia, oder Unterhaltungsblätter für gebildete Stände*, vom 1. Juli 1832 bis Ende 1845 unter dem Titel *Bohemia, ein Unterhaltungsblatt*.

17 Dieser Teil von Ambros' Prager Publikationen wurde nicht zuletzt mit Blick auf die mittlerweile vorliegende Forschungsarbeit von Marta Ottlová ausgeklammert. Vgl. Marta Ottlová, »Giacomo Meyerbeer im Böhmen des 19. Jahrhunderts. Ein Beitrag zur Rezeptionsgeschichte«, in: *Meyerbeers Bühne im Gefüge der Künste* (Meyerbeer-Studien 4), hg. von Sybille Dahms, Manuela Jahrmärker und Gunhild Oberzaucher-Schüller, Feldkirchen bei München/Paderborn 2002, S. 364–381; dies., »Le Prophète und die Diskussion über die Zukunftsmusik aus der Sicht von August Wilhelm Ambros«, in: *Giacomo Meyerbeer: Le Prophète. Edition – Konzeption –*

Die Veröffentlichung der *Gränzen* im Jahr 1855 bildet freilich keinen Abschluss von Ambros' Beschäftigung mit der Musikästhetik. Manche Fragen, die in dieser Schrift aufgeworfen wurden, vermochte Ambros erst später durch die Erfahrungen mit der Musik von Liszt, Wagner und Brahms endgültig zu beantworten. Aus diesem Grund werden im letzten Kapitel einige nach 1855 entstandene Musikaufsätze und -kritiken behandelt, auch wenn im Allgemeinen der zeitliche Schwerpunkt auf der Mitte des 19. Jahrhunderts liegt. Dieser Zeitrahmen wird nicht nur durch das Erscheinungsjahr von Ambros' *Gränzen*, sondern auch durch andere Zusammenhänge vorgegeben. Es handelt sich um eine Zeit bedeutender Wechsel auf der europäischen musikalischen Szene: Während im Schaffen Mendelssohns und Schumanns die Romantik der Vormärzperiode zu Ende geht, setzt mit Berlioz, Liszt und Wagner die Epoche der »Zukunftsmusik« ein.¹⁸ Parallel mit dieser Entwicklung vollzieht sich der Übergang von der frühromantischen Musikästhetik zur Inhaltsästhetik der Neudeutschen Schule einerseits und zum Hanslick'schen Formalismus andererseits. Im Kontext des Prager Musiklebens gehen die frühen 1850er-Jahre dem Ausbruch der ersten Welle von Wagner-Polemiken voraus. Die zweitwichtigste Aufgabe unserer Untersuchung besteht demnach in der Einordnung von Ambros' musikästhetischer Arbeit in den zeitgenössischen Kontext.

Obwohl Ambros' Beitrag zur Musikästhetik bisher nur sehr unzureichend wissenschaftlich erschlossen worden ist, wurde sehr früh erkannt, dass Ambros' Stellung innerhalb des damaligen Parteienstreites zwischen Formal- und Inhaltsästhetik keineswegs eindeutig war.¹⁹ Ambros selbst hat seine Position als eine »zwischen den Lagern« gesehen, wie etwa folgende Anmerkung aus dem Vorwort der *Culturhistorischen Bilder aus dem Musikleben der Gegenwart* belegt:

Ich weiß es sehr wohl, daß ich mit meinem Buche, und zunächst mit dieser Abtheilung, vermuthlich das Schicksal Miguel Servets haben werde, den die conservative Partei der alten Kirche nur deswegen nicht auf den Scheiterhaufen setzte, weil ihr die Fortschrittspartei der reformirten Kirche mit dem Verbrennen zuvorkam.²⁰

Vor diesem Hintergrund verwundert es nicht, dass Ambros in der einschlägigen Literatur eine gewisse Vermittlerrolle zugewiesen wird: Er kämpfe zwischen zu-

Rezeption. Bericht zum Internationalen Kongress 13.–16. Mai 2007 Folkwang Hochschule Essen-Werden, (Musikwissenschaftliche Publikationen 33), hg. von Matthias Brzoska, Andreas Jacob und Nicole K. Strohmann, Hildesheim u. a. 2009, S. 419–430.

18 Der Begriff »Neuromantik« wird abwechselnd in Bezug auf beide Perioden verwendet und ist somit mehrdeutig. Zu den verschiedenen Deutungsfacetten des »Neuromantik«-Begriffs vgl. Carl Dahlhaus, »Neuromantik«, in: *Handwörterbuch der musikalischen Terminologie*, nach Hans Heinrich Eggebrecht hg. von Albrecht Riethmüller, Ordner IV, Stuttgart 1972ff.

19 Vgl. etwa Richard Batka, *Musikalische Streifzüge*, Florenz/Leipzig 1899, S. 49; Guido Adler, »August Wilhelm Ambros«, in: *Neue Österreichische Biographie*, Abt. 1, Bd. 7, Wien 1931, S. 33–45, hier S. 35.

20 *Culturhistorische Bilder aus dem Musikleben der Gegenwart*, Leipzig 1860, S. 4.

kunftsorientiertem und konservativem Denken,²¹ schließe Kompromisse zwischen Gefühls- und Formalästhetik,²² bewege sich in Paradoxa und vereinige die beiden sich befehdenden Richtungen der Ästhetikdiskussion seiner Zeit,²³ kurz, er sei kein ausgesprochener Parteigänger und kein Dogmatiker.²⁴ Das Wissen um diese Unparteilichkeit ist der Ausgangspunkt für die vorliegende Arbeit. Deren Ziel liegt darin, zum besseren Verständnis von Ambros' musikästhetischer Anschauung beizutragen. Diese Aufgabe setzt zweierlei voraus: Erstens müssen Ambros' Ansichten stets aus dem Gesamtkontext, nicht auf Basis einzelner ausgewählter Referenzstellen interpretiert werden.²⁵ So werden sich etwa im Falle der *Gränzen* neue Horizonte allein dadurch eröffnen, dass Ambros' Argumentation quer durch die ganze Schrift verfolgt wird. Zweitens soll, wie schon erwähnt, der zeitgenössische musikästhetische Diskurs berücksichtigt werden, vor dessen Hintergrund Ambros' Musikästhetik entstanden ist. In diesem Diskurs und in dessen geschichtlichen Voraussetzungen haben viele der besagten Ambivalenzen ihren Ursprung. Eine Schlüsselrolle spielt in diesem Zusammenhang die Musikästhetik Hegels, die sowohl idealistische als auch formalistische Anknüpfungspunkte bietet. Dabei muss auch bedacht werden, dass die am musikästhetischen Diskurs um 1850 Beteiligten häufig zu Missinterpretationen und anderen verengenden Darlegungen opponierender Ansichten neigten, um sich von ihnen abzuheben. Viele »Meinungsunterschiede« sind somit nur scheinbare.²⁶ Ambros' Musikästhetik, die durch ein außergewöhnliches Streben nach Plura-

21 Philipp Otto Naegle, *August Wilhelm Ambros. His Historical and Critical Thought*, Diss. Princeton 1954, Kap. II, S. 195.

22 Petr Vít, *Zwischen Ästhetik und Musikkritik. Prager Musikdenken 1760–1860*, Regensburg 2010, S. 137.

23 Lomnäs/Strauß, *Auf der Suche nach der poetischen Zeit*, Bd. 1, S. 80.

24 Werner Abegg, *Musikästhetik und Musikkritik bei Eduard Hanslick* (Studien zur Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts 44), Regensburg 1974, S. 35; Norbert Tschulik, »August Wilhelm Ambros und das Wagner-Problem. Ein Beitrag zur Geschichte der Musikkritik und der Wagner-Rezeption«, in: *Studien zur Musikwissenschaft. Beihefte der Denkmäler der Tonkunst in Österreich* 29 (1978), S. 155–169, hier S. 157; Ottlová, »Le Prophète und die Diskussion über die Zukunftsmusik«, S. 428.

25 Dieses Problem hat in Bezug auf Ambros' Meyerbeer-Rezeption bereits Marta Ottlová angesprochen: »... in seinem Spiel mit verschiedenen Masken, Rollen und Sichtweisen verschleiert er [Ambros] oft seine Stellungnahme als die des Autors und die Tatsache, dass er manche Entscheidungen dem Leser überlässt, kann man bis zu einem gewissen Grade als ein Streben nach Objektivität charakterisieren. Deswegen ist es aber weit schwieriger, die Interpretation seiner Texte auf ausgewählte Ausschnitte und Zitate zu stützen und durch sie zu belegen.« Ottlová, »Le Prophète und die Diskussion über die Zukunftsmusik«, S. 426.

26 Vgl. hierzu Strauss: »In Wirklichkeit verhielten sich die an der Diskussion Beteiligten selbst sehr ambivalent, so daß die Zuteilung zu zwei Lagern historisch unrichtig ist und sich eine Sicht empfiehlt, die dem jeweiligen Standort, dem Kontext, der Genese und Änderungen in der Position nachgeht.« Dietmar Strauss, »Eduard Hanslick und die Diskussion um die Musik der Zukunft«, in: Eduard Hanslick, *Sämtliche Schriften. Historisch-kritische Ausgabe*, Bd. 1/4: Aufsätze und

lität gekennzeichnet ist, ermöglicht es, viele solche verborgene Berührungspunkte aufzuspüren; sie ist ein schlagender Beweis dafür, dass das musikästhetische Denken um 1850 keineswegs so schwarz-weiß gewesen ist, wie es der damalige Parteienkampf suggerieren könnte.

Rezensionen 1857–1858, hg. von Dietmar Strauß, Wien u. a. 2002, S. 407–426, hier S. 409. Vgl. auch James Deaville, »Negotiating the ›Absolute‹. Hanslick's Path through Musical History«, in: *Rethinking Hanslick. Music, Formalism, and Expression* (Eastman Studies in Music 97), hg. von Nicole Grimes, Siobhán Donovan und Wolfgang Max, Rochester 2013, S. 15–37, hier S. 19 und 32.

II. Ambros'
Musikästhetik und -kritik
vor der Veröffentlichung der
Grenzen der Musik und Poesie
(1841–1855)

1. Einführung

Ambros' Broterwerb als Jurist im Staatsdienst erlaubte es ihm, der »Misere von Tagesrecensionen, die heut' gelesen werden und morgen vergessen sind«,¹ zu entkommen. Der Schwerpunkt seiner journalistischen Tätigkeit lag nicht in den routinemäßigen Sachberichten und Kurzrezensionen, sondern in Feuilletons, umfassenden Kritiken und Essays. Sie sind für die vorliegende Arbeit von großer Bedeutung, da Ambros darin genügend Spielraum auch für allgemeine musikästhetische und -historische Überlegungen fand.² In der Zeit vor der Veröffentlichung der *Gränzen* befasste sich Ambros hauptsächlich mit der klassischen (Mozart, Beethoven) und der frühromantischen (Schubert, Mendelssohn, Schumann) Instrumentalmusik sowie mit der Programmmusik Berlioz'. Ferner lieferte er wichtige Beiträge zu den Oratorien Händels, Schumanns und Mendelssohns. Im Bereich der Opernmusik waren vor 1855 vor allem Meyerbeers *Hugenotten* bzw. *Ghibellinen*³ und der *Prophet* das Thema seiner Musikfeuilletons. Umfangreiche Kritiken schrieb Ambros z. B. auch über Wagners *Tannhäuser*, Webers *Euryanthe* und *Freischütz*. Rezensionen von Liedern und von Chormusik – häufig Werken regionaler Autoren (u. a. Václav Jan Tomášek, Alois Jelen, Johann Nepomuk Škroup) – sind dagegen meist als Kurzberichte angelegt.

Im Unterschied zu Schumann, der sich beim Rezensieren oft nur auf einen Klavierauszug oder auf Stimmenmaterial stützen konnte, schrieb Ambros die meisten seiner Kritiken nach einer Konzert- oder Opernaufführung. Selbst in den Voraufführungsberichten konnte er nach einem Probenbesuch aufgrund eigener Hörerfahrung rezensieren.⁴ In einer Kritik von 1847 sprach Ambros die Bedeutung dieser eigenen Hörerfahrung an:

-
- 1 »Bernhard Gutt als Musiker«, in: *Bohemia* 22 (1849), Nrn. 78–79, 81, 1., 2., 5. April, hier Nr. 78. Ambros rühmt in diesem Nekrolog die Arbeit seines verstorbenen Kollegen Bernhard Gutt und bedauert, dass Gutt gezwungen gewesen sei, sein geistiges Kapital »groschenweise« in den Tagesrezensionen abzugeben. Ambros' Worte würden aber noch mehr auf die Kritiken des Davidsbündlers Balthasar Ulm zutreffen.
 - 2 Die Eingliederung längerer Aufsätze in die *Bohemia* wurde ab 1846 durch die Erweiterung der Zeitschrift und ihr häufigeres Erscheinen ermöglicht.
 - 3 Bis Mai 1848 durften die *Hugenotten* in Prag nur in der durch die Wiener Zensur bewilligten Fassung *Die Ghibellinen in Pisa* aufgeführt werden.
 - 4 Vgl. etwa »Das Sendschreiben an sämtliche Musikfreunde Prags« (*Prager Zeitung* 1846, 18. Januar), in dem Ambros im Vorhinein über Berlioz' *Symphonie fantastique* referiert, oder die Voraufführungskritik »Zur Vorbereitung für den Tannhäuser«, in: *Bohemia* 27 (1854), Nr. 268, Beilage zu Nr. 268, Nr. 275, 12., 13., 21. November.

Gade's schottische Overture »im Hochland« (auch eine Nummer des Programms) konnte Schumann gesprächsweise gegen mich nicht genug rühmen. Ich kenne sie nur aus dem Clavierauszug, habe also kein Urtheil darüber.⁵

Allerdings bestand Ambros nur selten auf ein *mehrmaliges* Hören als Voraussetzung für ein ästhetisches Urteil.⁶ Wenn Kritiker sich in ihren Berichten darüber beklagten, nur aufgrund von einmaligem Anhören rezensieren zu müssen, nannte er das ein »beliebtes Hinterpförtlein bedrängter Kritiker«⁷. Da Ambros sich äußerst selten auf technisch-analytische Werkbesprechungen einließ, war für ihn das einmalige Hören in der Regel ausreichend. Die Aufgabe der Kritik sah er ähnlich wie Schumann in der Vermittlung bzw. Wiedererweckung des Gesamteindrucks, den das klingende Werk hinterlassen hatte.⁸ Ambros sprach vom »Nach- und Austönen«⁹ der Musik im Wort, er betrachtete also die Kritik als eine Art Fortsetzung des Rezeptionsvorgangs auf sprachlicher Ebene. In einer Selbstbewertung seiner bisherigen musikkritischen Tätigkeit wies Ambros 1848 darauf hin, er sei stets darum bemüht gewesen, über das Gedicht ein zweites Gedicht zu schreiben.¹⁰ Sein Ziel war also eine »poetisierende Paraphrase«¹¹, für die ein einmaliges Hören ausreichend war. Denn man brauchte, um mit Schumann zu sprechen, nicht beim Sonnenlicht bis in die Arabesken zu dringen; es genügte, nur die Silhouetten im Mondlicht aufzuzeichnen.¹²

- 5 »Spaziergänge eines Musikanten. Prager musikalische Fragmente«, in: *Bohemia* 20 (1847), Nrn. 193, 195, 3., 7. Dezember, hier Nr. 195.
- 6 Eine solche Ausnahme bildet die Kritik »Die Overture zu Shakespeare's »König Lear« von Hector Berlioz«, in der Ambros ausführlich die formale und harmonisch-tonale Anlage des Werkes beschreibt. Diese Analyse stützt sich auf dreimaliges Hören und ein ausführliches Studium der Partitur. In: *Wiener Allgemeine Musikzeitung* 5 (1845), Nrn. 120–122, 7., 9., 11. Oktober.
- 7 »Meyerbeer's Prophet«, in: *Bohemia* 22 (1849), Nrn. 99–100, 26., 27. April, hier Nr. 99.
- 8 »Wir wollen [...] allerdings gestehen, daß wir die für die höchste Kritik halten, die durch sich selbst einen Eindruck hinterläßt, dem gleich, den das anregende Original hervorbringt.« Robert Schumann, *Gesammelte Schriften über Musik und Musiker*, 5. Aufl., hg. von Martin Kreisig, 2 Bde., Leipzig 1914, hier Bd. 1, S. 44.
- 9 »Elias. Ein Oratorium nach Worten des alten Testaments von Felix Mendelssohn-Bartholdy«, in: *Bohemia* 21 (1848), Nrn. 257–259, 261, 27., 28., 30. Dezember, hier Nrn. 257–258.
- 10 »Unschädliche Briefe Flamin's an seinen Zwillingbruder August Wilhelm Ambros über allerlei musikalische Gegenstände«, in: *Österreichisches Theater- und Musik-Album* (1848), Nr. 27, 3. März.
- 11 Vgl. Carl Dahlhaus, *Analyse und Werturteil*, in: ders., *Gesammelte Schriften*, Bd. 2: *Allgemeine Theorie der Musik II. Kritik – Musiktheorie/Opern- und Librettotheorie – Musikwissenschaft*, hg. von Hermann Danuser in Verbindung mit Hans-Joachim Hinrichsen und Tobias Plebuch, Laaber 2001, S. 11–76, hier S. 23. Dahlhaus spricht auch von »poetisierender Hermeneutik«, in: *Die Idee der absoluten Musik*, in: ders., *Gesammelte Schriften*, Bd. 4: *19. Jahrhundert I. Theorie/Ästhetik/Geschichte: Monographien*, Laaber 2002, S. 11–126, hier S. 63.
- 12 »Doch hat es auch sein Gutes, überläßt man der Phantasie den ersten Eindruck eines Werkes, etwa wie im Mondschein die Massen zaubrischer wirken als im Sonnenlicht, das bis in die Arabesken dringt.« Schumann, *Gesammelte Schriften*, Bd. 1, S. 67.

In seinen Kritiken äußerte sich Ambros vielerorts missbilligend über die technischen, analytischen Musikbeschreibungen.¹³ Auch in den *Gränzen* nahm er sich vor, die Musik als »blühende, lebende Göttin« zu behandeln, statt ihre »Leiche zu sezieren«.¹⁴ Die poetische Ausprägung vieler seiner Kritiken aus den Jahren 1841–1855 muss in erster Linie als Zeichen für ein Bekenntnis zu den musikästhetischen Ideen Schumanns verstanden werden. Insbesondere in der zweiten Hälfte der 1840er-Jahre, in der Blütezeit des Prager Davidsbundes, waren Schumanns poetische Kritiken für Ambros ein wichtiges Orientierungsmuster. Ähnlich wie der junge Hanslick hatte Ambros sich den davidsbündlerischen Stil angeeignet,¹⁵ der sich durch eine poetische, fantastische und bizarre¹⁶ Ausdrucksweise auszeichnete. Man findet bei Ambros alle typischen Formen Schumann'scher Kunstkritik, seien es Kritiken in Briefform, seien es Kollektivkritiken¹⁷, in denen er, um das Kunstwerk aus verschiedenen Perspektiven und Sichtweisen zu beleuchten, in seinen Texten auch andere Davidsbündler zu Wort kommen lässt. Die Kritik wird in solchen Fällen zu einem selbstständigen literarischen Kunstwerk.¹⁸ Selbst bei den weniger kunstvoll ausgestalteten Kritiken

- 13 Vgl. etwa »Elias. Ein Oratorium nach Worten des alten Testaments« (27. Dezember 1848); »Drittes und letztes Sendschreiben an die Musikfreunde Prags über H. Berlioz«, in: *Prager Zeitung* 1846, 1., 3. Februar, hier 1. Februar; »Unschädliche Briefe Flamin's« (3. März 1848).
- 14 Ambros, *Gränzen*, S. VII. Vgl. hierzu Schumanns selbstkritischen Kommentar in seiner Rezension über Berlioz' *Symphonie fantastique*: »Berlioz kann kaum mit größerem Widerwillen den Kopf eines schönen Mörders sezieren haben, als ich seinen ersten Satz. Und hab' ich noch dazu meinen Lesern mit der Sektion etwas genützt?« Schumann, *Gesammelte Schriften*, Bd. 1, S. 72. Zum Vergleich zwischen einer technischen Musikanalyse und einem Sezieren vgl. auch Stumpf, *Metaphorisches Sprechen*, S. 32f.
- 15 Ambros erinnert sich nach Jahren: »Wir [Ambros und Hanslick] schrieben damals alle beide einen Davidsbündler-Styl, welcher gegen den trocken-doctrinären Ton der übrigen Prager Kritik sehr eigen abstach – Hanslick [sic] mehr heinisierend, ich mehr jean paulisierend.« »Die moderne Oper, Kritiken und Studien von Eduard Hanslick« [Rezension], in: *Wiener Abendpost. Beilage zur Wiener Zeitung* 1875, Nr. 78, 7. April. Hanslick allerdings hat seine Davidsbündeleien der Prager Zeit später als »vormärzliche Sünden« verworfen und aus den Sammelbänden ausgeschlossen. Vgl. Eduard Hanslick, *Aus dem Concert-Saal, Kritiken und Schilderungen aus 20 Jahren des Wiener Musiklebens 1848–1868*, 2. Aufl., Wien/Leipzig 1897, S. XIV. Zum ersten Mal wurden Hanslicks Prager Kritiken in der historisch-kritischen Ausgabe von Dietmar Strauß zugänglich gemacht: Eduard Hanslick, *Sämtliche Schriften. Historisch-kritische Ausgabe*, Bd. 1/1: *Aufsätze und Rezensionen 1844–1848*, hg. von Dietmar Strauß, Wien u. a. 1993, S. 13–57.
- 16 Ambros selbst bezeichnete die davidsbündlerische Ausdrucksweise als »bizarr«. Siehe »Last dying speech eines »stehenden Referenten«, in: *Bohemia* 22 (1849), Nr. 2, 3. Januar.
- 17 Vgl. Bernhard R. Appel, »Schumanns Davidsbund. Geistes- und sozialgeschichtliche Voraussetzungen einer romantischen Idee«, in: *Archiv für Musikwissenschaft* 38 (1981), S. 1–23, hier S. 18; Edward A. Lippman hat dafür den Ausdruck »polyphonic criticism« geprägt. »Theory and Practice in Schumann's Aesthetics«, in: *Journal of American Musicological Society* 17 (1964), S. 310–345, hier S. 321.
- 18 Im Sinne der Frühromantik ist die Kunstkritik als Vollendung des Werkes auf literarischer Ebene

ist Ambros bemüht, einen sachlich-trockenen Ton zu vermeiden. Ambros' poetisierende Musikbeschreibungen sind allerdings nicht mit einer Inhaltsdeutung zu verwechseln.¹⁹ Sie dienten dazu, den flüchtigen Moment der Aufführung festzuhalten²⁰ und – sollte der Leser später die Gelegenheit haben, das Werk zu hören – die Fantasie in eine bestimmte Richtung zu steuern.²¹ Zur Lebendigkeit trägt im Wesentlichen die an Metaphern reiche Sprache bei. Die meisten Metaphern, die in der Musikkritik der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts benutzt wurden,²² sind in Ambros' Texten anzutreffen, wobei insbesondere der Einfluss Schumanns unverkennbar ist.²³ Manche Metaphern kehren in Ambros' Kritiken bei der Besprechung ein und desselben Werkes leicht variiert wieder. So verglich Ambros etwa die Musik des langsamen Satzes aus Mozarts C-Dur-Symphonie (KV 551) einmal mit »drohendem, nur mühsam gedämpften Feuer«²⁴, ein paar Monate später schrieb er vom »düsteren, gedämpften Feuer«, welches wie eine »dunkle Glut hinter Gewitterwolken« leuchte.²⁵ Die Feuer- und Sturmmetapher verwendete Ambros ansonsten vor allem in Verbindung mit Finalsätzen. Der dynamische, eruptive Charakter mancher Passagen wird in

zu verstehen. Vgl. dazu Walter Benjamin, *Werke und Nachlaß. Kritische Gesamtausgabe*, Bd. 3: *Der Begriff der Kunstkritik in der deutschen Romantik*, hg. von Uwe Steiner, Frankfurt a. M. 2008, S. 74.

19 Vgl. Lomnäs/Strauß, *Auf der Suche nach der poetischen Zeit*, Bd. 1, S. 76.

20 Vgl. Marta Ottlová/Milan Pospíšil, »Slovo prostředkující hudbu: K pražským fejetonům Augusta Wilhelma Ambrose« [»Wort, welches die Musik vermittelt: Zu den Prager Feuilletons von August Wilhelm Ambros«], in: *Komunikace a izolace v české kultuře 19. století. Sborník příspěvků z 21. ročníku symposia k problematice 19. století, Plzeň 8.–10. března 2001*, hg. von Kateřina Bláhová, Prag 2002, S. 421–429, hier S. 421. Vgl. hierzu auch Dahlhaus: »Gerade die Willkür, die fessellose Imagination jedoch, mit der Tieck die prosaische Logik verletzt, macht die Exegese zu einem poetischen Text, der den Leser ahnen läßt, was dem Hörer absoluter Musik als Erfahrung zuteil wird: als Erfahrung, die ihn einen Augenblick lang überwältigt, sich aber nicht festhalten läßt. Der musikalische Eindruck ist ebenso flüchtig wie zwingend, die dichterische Paraphrase zwar bleibend, aber unzulänglich.« *Die Idee der absoluten Musik*, S. 63f.

21 Helmut Göbel spricht in diesem Zusammenhang von der »Kulissensprache«, in der dem Hörer Hinweise zur Gestaltung seines eigenen Fantasiebildes gegeben werden. »E. T. A. Hoffmanns Sprache zur Musik«, in: *E. T. A. Hoffmann-Jahrbuch: Mitteilungen der E. T. A. Hoffmann-Gesellschaft* 2 (1994), S. 78–87, hier S. 83f.

22 Vgl. hierzu Stumpf, *Metaphorisches Sprechen*.

23 Zwei Beispiele sollen hier angeführt werden: »In melodischer Hinsicht ist des Componisten [Rudolph Willmers] Erfindungsgabe nicht bedeutend. Seine Motive haben alle eine gewisse allgemeine Physiognomie, wie sich Kindergesichter gleichen, die alle rundbackig und stumpfnasig aussehen.« »Zweites Concert des Herrn Willmers«, in: *Bohemia* 19 (1846), Nr. 17, 8. Februar; »Dieses Finale [aus Heinrich Veits Quintett A-Dur] überschäumt üppig wie ein Kelchglas voll Champagners.« [Musikalische Anzeige in der Rubrik »Musik«], in: *Bohemia* 24 (1851), Nr. 132, 24. August. Vgl. dazu Schumann, *Gesammelte Schriften*, Bd. 1, S. 7, 186.

24 »Erstes Concert des Conservatoriums«, *Bohemia* 20 (1847), Nr. 41, 12. März.

25 »Mozart und seine Stellung zu unserer Zeit«, *Österreichisches Theater- und Musik-Album* (1847), Nrn. 99–102, 18., 21, 23., 25. August, hier Nr. 99.

seinen Kritiken auch mit Wassermetaphern umschrieben.²⁶ Mit der Licht-Schatten-Metapher pflegte Ambros oft die Stimmungsentwicklung innerhalb einzelner Sätze oder innerhalb eines ganzen Zyklus zu charakterisieren. Ein Musterbeispiel hierfür stellt der Finalsatz von Beethovens Fünfter Symphonie dar, deren Beginn Ambros in Anknüpfung an E. T. A. Hoffmann²⁷ mit dem Sonnenaufgang bzw. »Ocean von Licht« vergleicht.²⁸ Vornehmlich die Musik der langsamen Sätze und Scherzi wird häufig mit der Märchenwelt und ihren fantastischen Gestalten in Verbindung gesetzt. Bei einem explizit als »Märchen« überschriebenen Scherzosatz aus Wenzel Heinrich Veits Quintett A-Dur versucht Ambros, die Fantasie des Lesers durch Hinweise auf E. T. A. Hoffmanns *Der goldne Topf* und Otto Roquettes *Waldmeisters Brautfahrt. Ein Rhein-, Wein- und Wandermärchen* zu steuern.²⁹ Eine Annäherung an einen Lokaltyp pflegte Ambros durch Landschaftsmetaphern zu versinnbildlichen. In einer Kritik gibt etwa das Bild der Puszta die Stimmung des zweiten Satzes von Schuberts Quintett c-Moll (D 956) wieder:

[...] im bezaubernden Adagio das ganz stille Nachsinnen der vom Mond beschienenen Pußta, ein Ständchen des Liebhabers, – im Zwischensatz das Wiehern und vierbeinige Stampfen der über die Ebene davonlaufenden Pferde, und der Abschluß verstummt in der Ruhe des Lebens, im Schlaf versinkend.³⁰

Inwieweit auf Metaphern zurückgegriffen wurde, hing mit der Art des Periodikums zusammen. In einer anderen Kritik über Schuberts Quintett, die am selben Tag in

-
- 26 In Bezug auf den ersten Satz von Mendelssohns Oktett op. 20 sprach Ambros etwa von »brausenden Tonwellen«, in: »Drittes Quartett des Herrn Prof. F. Pixis«, in: *Bohemia* 14 (1841), Nr. 152, 19. Dezember.
- 27 »Mit dem prächtigen, jauchzenden Thema des Schlußsatzes, C dur, fällt das ganze Orchester [...] ein – wie ein strahlendes, blendendes Sonnenlicht, das plötzlich die tiefe Nacht erleuchtet«. Ernst Theodor Amadeus Hoffmann, [Rezension von Beethovens 5. Symphonie], in: ders., *Schriften zur Musik. Nachlese*, hg. von Friedrich Schnapp, München 1963, S. 47f.
- 28 »Mozart und seine Stellung zu unserer Zeit« (23. August 1847); *Gränzen*, S. 33.
- 29 »Ja, kann ich (vorausgesetzt, ich habe den nöthigen Fond von Phantasie) nicht in's Einzelne gehen und fest behaupten, die bewegte Figur, welche die Primgeige einführt, sey eigentlich ein goldenes Schlänglein, das im Hollunderstrauch gaukelt, wie solches Hoffmann's ›Student Anselmus‹ leibhaft mit Augen gesehen? [...] Der Zufall wollte, daß ich, eben als ich mich mit Veit's Quintett und gegenwärtigem Aufsatz beschäftigte, das gepriesene ›Rhein-Wein- und Wandermärchen‹ von Otto Roquette[s] ›Waldmeisters Brautfahrt‹ las. Veit's Scherzo und Roquette's reizende Dichtung haben sich mir nun so amalgamirt, daß ich sie in mir nicht wieder zu trennen vermag.« Aus der »Musikalischen Anzeige« (24. August 1851).
- 30 »Důvěrné listy o hudbě, v zájem psané Florestanovi, Davidovci (Davidsbündler) a měchošlapu v Krokovicích« [»Vertrauliche Briefe über Musik an Florestan, Davidsbündler und Bälgetreter in Krokovice, im Gefühl der Glückseligkeit geschrieben«], in: *Lumír* 5 (1855), Nrn. 47, 49, 6., 18. Dezember, hier Nr. 47 (Original auf Tschechisch, deutsche Übersetzung nach Lomnäs/Strauß, *Auf der Suche nach der poetischen Zeit*, Bd. 2, S. 139).

der Tagespresse (*Prager Zeitung*) veröffentlicht wurde, führte Ambros eine weniger blumige Metapher an:

Merkwürdig steht zwischen diesen drei Sätzen ein wahres Mondschein-Adagio, höchst eigen, voll fremdartiger Poesie – Beethoven hat wahr gesprochen, »in diesem Schubert lebte ein göttlicher Funke.«³¹

Viele seiner poetischen Kritiken signierte Ambros mit dem Bündlernamen »Flamin«³². Der Name ist dem Roman *Hesperus* von Jean Paul entnommen. Ambros hatte sich bezeichnenderweise nicht den träumerischen und sensiblen Helden Sebastian (Viktor) ausgesucht, sondern nahm sich dessen Gegenspieler Flamin zum Vorbild, dessen Temperament als »lebendes fliegendes Feuer«³³ beschrieben wird. Flamins Impulsivität, Rebellion, Kampfeslust und Intoleranz gegen Laster – dies alles waren Eigenschaften, die sich mit davidsbündlerischen Ideen durchaus in Einklang befanden. Außerdem fand es Ambros sicher symbolisch, dass Flamin Jurist war. Wie es bei Jean Paul heißt, konnte Flamin nichts so wenig ausstehen wie »Poeten, Philosophen, Hofleute und Enthusiasten – einen ausgenommen, der alles das auf einmal war, seinen Sebastian«³⁴. Flamin tritt in den gefühls aufgeladenen Szenen des Romans immer als jemand auf, der Viktors Träumereien und Herzensergießungen ein Ende macht.³⁵ Die Spannung zwischen Liebe und Distanzierung, die Flamins Beziehung zum Träumer Viktor kennzeichnet, ist auch für Ambros' Einstellung zur romantischen Schwärmerei charakteristisch. Ambros bevorzugte zwar die poetische Musikbeschreibung, zugleich war er sich aber dessen bewusst, dass sie ein kritisches Urteil erschwert und beeinträchtigt. Er bezeichnete das Poetisieren als eine für Musiker typische Herangehensweise:

[...] und produktive, fachverständige und ihre Kunst innig liebende Musiker, wenn sie recensieren sollen, f l i e g e n auf ihr Ziel los, statt darauf loszugehen, sie machen gern ein zweites Gedicht über ein erstes, und ihre Anklage oder Vertheidigung ist, wie eine grönländische, eher poetisch abzusingen als prosaisch herunterzulesen. Man sehe die Recensionen Schumann's, Berlioz's, Stephan Heller's (des Pianisten aus Paris) an, um diesen Satz bestätigt zu finden.³⁶

Als Ambros 1849 den (später aufgehobenen) Entschluss fasste, seine kritische Tätig-

31 »Vierte Quartettsoirée«, in: *Prager Zeitung* 1855, 6. Dezember.

32 Als Komponist verwendete Ambros die abgewandelte Form »Faustinus Flammig« oder »Faustinus Flaminus«.

33 Jean Paul, *Werke. Historisch-kritische Ausgabe*, Bd. 1/1–3: *Hesperus oder 45 Hundsposttage. Eine Biographie*, hg. von Barbara Hunfeld, Tübingen 2009, hier Bd. 1/1, S. 103.

34 Jean Paul, *Hesperus*, Bd. 1/1, S. 135.

35 Vgl. die Abschnitte »Brief an Emanuel« oder »Gartenkonzert von Stamitz«. Jean Paul, *Hesperus*, Bd. 1/1, S. 191–195, Bd. 1/2, S. 91–105.

36 »Bernhard Gutt als Musiker« (1. April 1849).

keit aufzugeben, stellte er einen Mangel an notwendiger Schärfe und Klarheit auch in seinen eigenen Musikkritiken fest:

An der Schärfe und ruhigen Kälte, wie sie der Kritiker braucht, hat es mir ohnehin immer gefehlt. Mit einem großen Werk flog ich mit, statt kalt zu sondern und zu prüfen [...]. Ein Geist, der unwiderstehlichen Produktionsdrang fühlt, ist selten auch ein kritischer Geist, und umgekehrt.³⁷

Aus dem letzten Satz dieses Zitats geht hervor, dass Ambros die Meinung der Neu-deutschen nicht teilte, das Kritiks Schreiben solle die Sache produktiver Künstler bzw. Bestandteil des Kunstschaffens sein.³⁸ Statt einer gegenseitigen Befruchtung sah er darin eher einen Interessenskonflikt. Das Vorbild für ein ideales Musikkritikschreiben, das weder zu poetisch noch zu sachlich ist, fand Ambros in den Kritiken seines Kollegen, des Redakteurs der *Bohemia*, Bernhard Gutt:

Bei Gutt aber war alles in einer sehr richtigen Mischung vorhanden. Er hatte für Musik den ruhigen Blick des Philosophen und das warm schlagende Herz des Musikers. Seine Aufsätze sind von poetischen Ausflügen, vom Herumführen des Lesers durch lange Bildersäle, durch mystisches Dunkel, durch Brillantfeuerwerke von Witzen, die nur um ihretwillen und keines höhern Zweckes wegen abgebrannt werden, so weit entfernt, als von trockenen, langweiligen Sektionsberichten und *Visis repertis*.³⁹

Außerdem lobte Ambros an Gutt's Kritiken das »feste und bestimmte Aussprechen des Urtheils«⁴⁰. Beeinflusst durch seine juristische Ausbildung betrachtete Ambros das Urteilsthemen als eine der Hauptaufgaben der Kritik. Die poetische Paraphrase

37 »Last dying speech« (3. Januar 1849). Vgl. auch: »Der Kritiker muß a u ß e r h a l b des Kunstwerkes stehen, nicht aber mitten im Strome mitschwimmen und gar zu Zeiten unziemlicher Weise jubiliren, wie wir beide so oft gethan. Wir waren immer mitgenießende Liebhaber, die über das Gedicht ein zweites schrieben (wie aus mancher Ringelblume eine zweite, kleinere herauswächst) – aber niemals gelassen prüfende Kritiker [...]« »Unschädliche Briefe Flamin's« (3. März 1848).

38 Vgl. hierzu die Meinung Liszts: »Die Kritik soll mehr und mehr Sache der productiven Künstler selbst werden [...]. Wenn man einwirft, daß die Künstler einer doppelten Productivität schwerlich würden genügen können, so behaupten wir, daß im Gegentheil die kritische Bethätigung eine höchst erspriessliche für sie sein wird, weil durch ein Vergleichen und Beurtheilen der Arbeiten Anderer, und durch ein Resümiren der daraus gezogenen Schlüsse jeder Künstler für die Folgerichtigkeit der eignen Ideen, für die Reife seiner Reflexion unbedingten Nutzen ziehen muß.« Franz Liszt, »Robert Schumann«, in: *Neue Zeitschrift für Musik* 42 (1855), Nr. 13–15, 17–18, 23., 30. März, 6., 20., 27. April, S. 133–137, 145–153, 157–165, 177–182, 189–196, hier S. 158f. Vgl. dazu auch Detlef Altenburg, »Sprechen über Musik – Franz Liszt«, in: *Musik und Verstehen* (Spektrum der Musik 8), hg. von Christoph von Blumröder und Wolfram Steinbeck, Laaber 2004, S. 113–122, hier S. 119f.

39 »Bernhard Gutt als Musiker« (1. April 1849).

40 Ebd.

hatte das Urteil zu ergänzen, nicht jedoch restlos zu ersetzen.⁴¹ Ambros' Verhältnis zur romantischen Kunstkritik, in der eine Beurteilung völlig in den Hintergrund rücken soll,⁴² war etwas zwiespältig. Mit der Zeit distanzierte er sich immer mehr von den poetischen Schwärmereien und dem feuilletonistischen Plauderton seiner ersten Kritiken.⁴³ Seine Kritik am Jean Paul'schen Stil in Schumanns frühen musikliterarischen Schriften⁴⁴ war zugleich eine Selbstkritik.⁴⁵ Ambros hatte nicht verhüllt, dass auch er unter dem starken Einfluss von Jean Paul stand. In der Vorrede der *Culturhistorischen Bilder* erinnert er sich daran, dass er in den Jahren 1840–1847 täglich Jean Paul zu lesen pflegte und »ganz im Sinne seiner Dichtungen dachte, fühlte und schwärmte«⁴⁶. Die Figuren und Landschaftsbilder in Jean Pauls Romanen lebten in seiner Fantasie, und er griff in seinen Rezensionen, ähnlich wie Schumann, häufig darauf zurück. Die Inspiration durch Jean Paul kommt ferner in vielen thematischen Abschweifungen, Zitaten, witzigen Bildern und eingeblendeten Kommentaren zum Vorschein. Hanslick äußerte sich über diese Jeanpaulismen in Ambros' Kritiken wie folgt:

Ambros hatte sich aber an Jean Paul so festgesogen, daß er selbst nicht mehr anders als in Jean Paulscher Manier schreiben konnte [...]. Auch in seinem Kopfe sprangen (wie Heine von Jean Paul sagt) die Ideen wie erhitzte Flöhe durcheinander. Er schrieb nicht

-
- 41 Vgl. hierzu Hans Georg Nägeli: »Was er [der Rezensent] vom methodologischen und historischen Standpunkt aus sagt, soll er, als Kritiker, bestimmt und aburtheilend aussprechen. Sodann mag er seine individuellen Meinungen, Reflexionen, Raisonnements über dieses Produkt, als solche, nicht als Kritik, hinzusetzen [sic]. So mag er auch, als blosses Individuum, den pathologischen Gehalt, den Charakter des Tonstücks, zu bestimmen versuchen.« »Versuch einer Norm für die Recensenten der musikalischen Zeitung«, in: *Allgemeine musikalische Zeitung* 5 (1802/1803), Nrn. 14, 16, 29. Dezember, 12. Januar, Sp. 225–237, 265–274, hier Sp. 270f.
- 42 Vgl. dazu Walter Benjamin: »Ebensowenig ist die Kritik, wie erwiesen wurde, essentiell eine Beurteilung, eine Meinungsäußerung über ein Werk. Sie ist vielmehr ein Gebilde, das zwar in seinem Entstehen vom Werk veranlaßt, in seinem Bestehen jedoch unabhängig von ihm ist. Als ein solches kann sie vom Kunstwerk nicht prinzipiell unterschieden werden.« *Der Begriff der Kunstkritik*, S. 118.
- 43 Vgl. hierzu Ambros' Äußerung aus den 1870er-Jahren: »[...] ich halte das Feuilleton gewissermaßen für ein Uebel unserer Zeit, wenn auch für ein n o t h w e n d i g e s Uebel. Es hat uns daran gewöhnt, Dinge und Fragen zuweilen der allerernstesten Art in leichten [sic] Plauderton abgefertigt zu finden.« *Bunte Blätter. Skizzen und Studien für Freunde der Musik und der bildenden Kunst*, Leipzig 1872, S. VII.
- 44 »Der überschäumende Ton seiner [von Schumanns] Zeitschrift mäßigte und klärte sich, die Masken seines ›Florestan und Eusebius‹ redeten seltener und verstummten endlich ganz, und in seinen Kompositionen trat der reelle Kern guter Musik, der hinter den absichtlichen Sonderbarkeiten seiner Erstlingsperiode endlich denn doch unverkennbar lag, in maßvoller Schönheit, in gerundeter Form und in gesunder Ausdrucksweise zu Tage.« »Vierte Quartettsoirée« (6. Dezember 1855); vgl. auch Ambros, *Culturhistorische Bilder*, S. 71.
- 45 Vgl. Lomnäs/Strauß, *Auf der Suche nach der poetischen Zeit*, Bd. 1, S. 79.
- 46 Ambros, *Culturhistorische Bilder*, S. 5.

eine Seite in ruhiger, gleichmäßiger Beleuchtung, ohne humoristische Seitensprünge, ohne gute und schlechte Witze, Bilder und Hyperbeln. Sein poetisches Genie konnte Jean Paul unserem Freunde nicht geben, aber dessen Stil konnte er verderben.⁴⁷

Hanslicks Beschreibung des Ambros'schen Rezensionstils gipfelt in der Feststellung, Ambros sei als Kritiker nicht ganz ernstgenommen worden.⁴⁸ Als Gründe nennt Hanslick neben dem sprudelnden, auf die Unterhaltung berechneten Stil auch die Scheu, ein tadelndes Urteil mutig auszusprechen.⁴⁹ Obwohl Ambros selbst mit manchen seiner Bemerkungen zur Entstehung des Klischees vom zu nachsichtigen Kritiker beigetragen hat,⁵⁰ bezeugen schon seine Prager Kritiken, dass er ein Urteil, durchaus auch ein negatives, immer klar zu formulieren wusste.⁵¹ Eine gewisse Vorsicht im Beurteilen, die man einigen Kritiken anmerkt, lag nicht in der Angst, jemanden zu verletzen; vielmehr rührte sie daher, dass Ambros sich der Subjektivität des eigenen Urteils bewusst war. Die Ansicht der Neudeutschen, die Musikkritik könne einem Objektivitätsanspruch gerecht werden und aufgrund dieser Objektivität gar in den Gang der Musikentwicklung eingreifen,⁵² war Ambros fremd.⁵³ Schon im Zusam-

47 Hanslick, *Aus meinem Leben*, S. 36.

48 Ebd., S. 212.

49 Ebd.

50 »Es that uns weh, Jemanden wehe zu thun, und so waren wir wie T i e c k ' s berühmter Böttcher, der den gestiefelten Kater lobt und wieder lobt und so lange lobt, bis dem Enkomiasen und Enthusiasten von seiner Nachbarschaft, welche die ewigen Hosiannah's am Ende satt bekommt, ein tüchtiger Knebel appliziert wird [...].« »Unschädliche Briefe Flamin's« (3. März 1848). In ausgeprägter Form findet sich das Klischee etwa bei Rudolf von Procházka: »[...] kurz, Ambros war alles, nur kein – »Kritiker«. Ihm fehlte dazu das Urteil. Er dachte durch die Phantasie, die in seinen »Kritiken« das Urteil ersetzte.« *Das romantische Musik-Prag. Charakterbilder*, Saaz i. B. 1914, S. 44.

51 Aus den frühen Jahren seiner kritischen Tätigkeit vgl. etwa die Kritik an Kompositionen von Rudolph Willmers (»Zweites Concert des Herrn Willmers«, 8. Februar 1846), die Kritik an der Symphonie C-Dur von Jan August Vitásek/Wittassek (»Concert des Cäcilienverein[s]«, in: *Bohemia* 19, 1846, Nr. 18, 10. Februar) und die Kritik an Wagners *Faust*-Ouvertüre (ohne Titel in der Rubrik »Musik«, in: *Prager Zeitung* 1855, 6. Dezember).

52 Vgl. hierzu die Ansichten Franz Brendels: »Die Kritik erhält jetzt die Aufgabe, lebendig in den Gang der Ereignisse einzugreifen [...].« »Fragen der Zeit IV. Fortschritt«, in: *Neue Zeitschrift für Musik* 29 (1848), Nr. 37, 4. November, S. 213–217, hier S. 216. »Die Recension muß, entsprechend der geistigen Bildung der Zeit, immer mehr einen objectiven, wissenschaftlichen Charakter annehmen [...].« »Ueber musikalische Recensionen«, in: *Neue Zeitschrift für Musik* 26 (1847), Nrn. 25–27, 36, 38, 26., 29. März, 2. April, 3., 10. Mai, S. 102–104, 106–109, 114–116, 153–155, 163f., hier S. 155. »Die Kritik [...] durchläuft deshalb dieselben Stufen und Standpunkte, wie die Kunst selbst. [...] ein d r i t t e r S t a n d p u n c t [der Kritik], müßte das Eingehen auf den Inhalt, was die zweite Stufe charakterisirte, bewahren und der Objectivität der früheren wieder zustreben, müßte beide Stufen zur Voraussetzung haben, aber als überwundene in sich tragen.« »Zur Einleitung«, in: *Neue Zeitschrift für Musik* 22 (1845), Nrn. 1–2, 1. Januar, S. 1–12, hier S. 1 und 10.

53 »Ich meine die Kunstgeschichte und die Weltgeschichte gehet eigensinnig ihren eigenen Weg fort, und kümmert sich um nichts, schreien gleich ganze Philosophenschulen mit den Schul-

menhang mit dem durch die Journalkritik ausgelösten »Propheten-Fieber« fand er die wachsende Macht der Musikkritik durchaus bedrohlich.⁵⁴ Mit großem Missfallen prangerte er später an, dass in den musikalischen Journalen geschichtsphilosophische Modelle konstruiert wurden, mit deren Hilfe man die musikalische Entwicklung zu steuern trachtete. Ambros betont:

So sollten auch in der Musik wenigstens die schaffenden Künstler nicht fragen: was kommt nun an die Reihe, sondern: was ist musikalisch-schön? – und sollten sich hüten, eher die Kunstgeschichte als die Kunst selbst machen zu wollen.⁵⁵

heften in der Hand hinter ihr her, wie sie eigentlich gehen solle.« »Der Prophet III.«, in: *Prager Zeitung* 1851, 29., 30. Januar, 1., 4. und 7. Februar, hier 7. Februar.

54 Vgl. »Meyerbeer's Prophet, die Journalkritik und Heinrich Heine«, in: *Bohemia* 22 (1849), Nr. 127, 29. Mai.

55 Ambros, *Culturhistorische Bilder*, S. 192.

2. Beethoven-Rezeption: Grundlagen von Ambros' Ästhetik der Instrumentalmusik

Als Ambros im Dezember 1841 das Angebot bekam, den Rezensenten der *Bohemia*, Bernhard Gutt, für einige Tage zu vertreten,⁵⁶ stand neben Mozarts Es-Dur-Quartett (KV 428) und Veits G-Dur-Quintett auch ein Beethoven'sches Kammermusikwerk – das Streichquartett a-Moll op. 132 – auf dem Programm der zu besprechenden Soirée. Ambros nutzte sofort die Gelegenheit, nicht nur über die aufgeführten Werke zu schreiben, sondern auch dem Bericht über op. 132 eine allgemeine Charakteristik von Beethovens Musik vorzuschicken:

Aber in wie ganz andere Regionen [im Unterschied zu Mozart und Veit] führte unaufhaltsam das darauffolgende *A-moll*-Quartett (Op. 132) von Beethoven. Auf keines Meisters Werke vielleicht haben subjektive Erlebnisse und Zustände des Componisten solchen Einfluß gehabt, wie es bei Beethoven der Fall war; – seine große Seele war ein Spiegel, der die Bilder der äußeren Gegenstände herrlich wiederstrahlte. Ist seine heroische Symphonie ein Bild der kriegerisch bewegten Zeit, in welcher sie entstand, erzählt er uns in der Pastoral-symphonie von seinem Landleben, das er so sehr liebte, – in der *Cis-moll*-Sonate die unglückliche Geschichte seines Herzens – so tragen seine letzten Compositionen ganz das Gepräge jenes Trübsinnes, der den tauben, von physischen und Seelen-Leiden an den Rand des Grabes gedrängten Meister schwer drückte. Darum wird aber auch jener, dem die Geschichte der letzten Lebenstage Beethoven's unbekannt ist, seine Werke, welche dieser Epoche angehören, nur halb oder gar nicht verstehen.⁵⁷

Das Bild Beethovens, welches Ambros hier wie auch später in einem Essay⁵⁸ von 1846 zeichnet, wurde offenbar von der 1840 erschienenen Biografie Anton Schindlers be-

56 Den Beginn seiner musikkritischen Tätigkeit sah Ambros als Zufall: »Zu meinem kritischen Richteramt kam ich ganz zufällig. Vor acht Jahren ersuchte mich einmal Hr G u t t , ihn für einige Tage zu substituieren [...].« »Last dying speech« (3. Januar 1849).

57 »Zweites Quartett des Herrn Prof. F. Pixis«, in: *Bohemia* 14 (1841), Nr. 149, 12. Dezember.

58 »Daß in der Musik Mendelssohn's [...] nicht jene verzehrende Sehnsucht, jener Titanentrotz und Groll, der sich am Ende in weichste Liebe auflöset, herrschen kann, wie in den Schöpfungen des armen, tauben, mißverstandenen, bitter gekränkten Beethoven, ist natürlich.« »Händels »Messias«, aufgeführt am 23. Dezember vom Prager Tonkünstlervereine. Besprochen von Flamin, dem ersten Davidsbündler«, in: *Bohemia* 19 (1846), Nrn. 195–196, 29., 31. Dezember, hier Nr. 196.

einflusst.⁵⁹ Ambros stützt sich auf eine Werkauswahl, die eine wichtige Rolle in der Diskussion um außermusikalische Inhalte Beethoven'scher Instrumentalmusik gespielt hat. Im Hintergrund von Ambros' Beschreibung der cis-Moll-Klaviersonate, der Pastoralsymphonie und des Spätwerks im Allgemeinen stehen die beiden Deutungsmuster »Seelengemälde« und »Lebensbild«, an denen sich die Musikkritik bereits in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts gerne orientierte.⁶⁰ Die Charakteristik der *Eroica*-Symphonie geht allerdings über diese Interpretationsmodelle hinaus. Der Einfluss der Beethoven-Biografie Schindlers ist dabei wiederum unverkennbar.⁶¹ Ambros beschreibt das Werk als Bild einer kriegerisch bewegten Zeit und weist ihm mithin einen objektiven, das individuelle Lebensschicksal übergreifenden Inhalt zu. Aus diesem Grund heißt es zu Beginn des angeführten Zitats, Beethovens Seele sei ein Spiegelbild »äußerer Gegenstände«. Das aufgeführte Quartett op. 132 charakterisiert Ambros hingegen im Ton E. T. A. Hoffmanns:

Was soll ich aber von diesem wundervollen, von religiösen Schauern durchwehten Adagio sagen? Beethoven selbst bezeichnete es als Ausdruck des Dankes eines Genesenen gegen die Gottheit und wählte die Form eines lydischen Choralis [...]. Und nun das Finale – der Blick auf den Urquell aller Wesen – hat die Seele erhoben, kühn und freudig ist der Schluß, wenn sich auch noch manchmal Leidenschaftlichkeit (wie in dem großartigen Recitativ der ersten Violine) geltend machen will.⁶²

Während Hoffmann seine berühmten Worte anhand der Fünften Symphonie formuliert,⁶³ referiert Ambros hier über ein kammermusikalisches Werk, wobei er den Ausdruck des Unermeßlichen, Schauerlichen, Erhabenen auch dem langsamen Satz zuspricht. Die von Carl Dahlhaus aufgestellte These, das Erhabene sei in der romantischen Musikästhetik an das Allegro, das Rührende hingegen an das Adagio gekoppelt,⁶⁴ lässt sich demnach auf Ambros' Ausführungen nicht übertragen. Dies geht auch aus einer Rezension von 1855 hervor, in der Ambros das Andante

59 Anton Schindler, *Biographie von Ludwig van Beethoven*, Münster 1840. Zum oben angeführten Zitat aus Ambros' Kritik vgl. etwa Schindlers Beschreibung der Entstehungsgeschichte der Klaviersonate cis-Moll op. 27 Nr. 2., S. 34f.

60 Vgl. Arno Forchert, »Ästhetischer Eindruck und kompositionstechnische Analyse«, in: *Rezeptionsästhetik und Rezeptionsgeschichte in der Musikwissenschaft* (Publikationen der Hochschule für Musik und Theater Hannover 3), hg. von Hermann Danuser und Friedhelm Krummacher, Laaber 1991, S. 193–203, hier S. 194ff.; Stumpf, *Metaphorisches Sprechen*, S. 155ff.

61 Vgl. Schindler, *Biographie von Ludwig van Beethoven*, S. 55ff.

62 »Zweites Quartett des Herrn Prof. F. Pixis« (12. Dezember 1841).

63 »So öffnet uns auch Beethovens Instrumentalmusik das Reich des Ungeheuren und Unermeßlichen. [...] Beethovens Musik bewegt die Hebel des Schauers, der Furcht, des Entsetzens, des Schmerzes, und erweckt jene unendliche Sehnsucht, die das Wesen der Romantik ist.« Hoffmann, [Rezension der 5. Symphonie von Beethoven], S. 36.

64 Dahlhaus, *Die Idee der absoluten Musik*, S. 55.

von Beethovens Streichquartett C-Dur op. 59 Nr. 3 mit folgenden Worten charakterisiert:

[...] je genauer wir auf diese anscheinend einfachen Verschlingungen der vier Stimmen blicken, desto größere geistige Tiefen öffnen sich uns, bis wir bestürzt in Abgründe schauen, aus denen uns ungekannte Schauer anwehen.⁶⁵

Hoffmanns Passus über Beethovens Musik als Bewegerin der »Hebel des Schauers« schien Ambros insbesondere für langsame Kammermusik-Sätze zutreffend zu sein.

Auch wenn Ambros den außermusikalischen Inhalt nur sehr allgemein (Ahnung des Absoluten) beschreibt, bleibt für ihn Beethovens Leben doch ein zentraler Bezugspunkt. Im Falle des Streichquartetts a-Moll op. 132 verweist er auf die biografischen Umstände allerdings nicht deswegen, weil er damit diverse Schroffheiten und Bizarrerien im Spätstil Beethovens entschuldigen will – eine Strategie, die durchaus typisch für die Frühphase Beethoven'scher Rezeption war.⁶⁶ Vielmehr trachtet er durch den »Trübsinn« in Beethovens letzter Lebensperiode den schwermütigen Charakter des Werkes zu begründen und verständlich zu machen. Beethovens Taubheit und seelisches Leiden, die Ambros als entscheidende Momente der Biografie hervorhebt, werden in der Rezension keineswegs als Motive für die Entstehung einer defizienten oder gar halb wahnsinnigen Musik genannt. Das Adagio findet er sogar »wundervoll«, und das Finale scheint ihm den »Urquell aller Wesen« zu offenbaren. In dieser Erstlingskritik von Ambros lassen sich erste Ansätze zur Umdeutung der tragischen Biografie Beethovens beobachten, eine Umdeutung, die später Richard Wagner in seinem epochemachenden Beethoven-Essay von 1870 vollzogen hat: Die durch Taubheit und seelisches Leiden geprägte letzte Lebensperiode Beethovens wird als Voraussetzung für die Befreiung von einem oberflächlichen Sehen der Dinge, für die Erlernung eines geistigen »Sehens« und somit für die Verinnerlichung der Musik gesehen:

Und nun erleuchtete sich des Musikers Auge von innen. Jetzt warf er den Blick auch auf die Erscheinung, die, durch sein inneres Licht beschienen, in wundervollem Reflexe sich wieder seinem Innern mitteilte. Jetzt spricht wiederum nur das Wesen der Dinge zu ihm und zeigt ihm diese in dem ruhigen Lichte der Schönheit. [...] Da durchdringt all sein Sehen und Gestalten diese wunderbare Heiterkeit, die erst durch ihn der Musik zu eigen geworden ist.⁶⁷

65 »Fünfte Quartettsoirée«, in: *Prager Zeitung* 1855, 12. Dezember.

66 Vgl. hierzu Kristin Marta Knittel, »Wagner, Deafness, and the Reception of Beethoven's Late Style«, in: *Journal of the American Musicological Society* 51 (1998), Nr. 1, S. 49–82, hier S. 51ff.

67 Richard Wagner, »Beethoven«, in: ders., *Sämtliche Schriften und Dichtungen. Volksausgabe*, 6. Aufl., Bd. 9, Leipzig o. J., S. 61–126, hier S. 92.

Im Kontext der in der *Bohemia* betriebenen Musikkritik war Ambros' uneingeschränkt positives Urteil über Beethovens op. 132 keineswegs ungewöhnlich, zählte doch gerade Bernhard Gutt, den Ambros in der besprochenen Kritik vertrat, zu den größten Verehrern von Beethovens später Kammermusik.⁶⁸

Bevor Ambros' Hauptbeiträge zur Ästhetik Beethovenscher Instrumentalmusik aus dem Jahr 1847 besprochen werden, sollen nun einige Äußerungen über Beethoven analysiert werden, die in Ambros' Berlioz-Kritiken von 1846 enthalten sind. Darin geht Ambros auf das vieldiskutierte Verhältnis zwischen der Musik Berlioz' und der Beethovens ein. In einer für die *Bohemia* verfassten Kritik⁶⁹ äußert er die Ansicht, Berlioz lasse sich hauptsächlich von seiner Fantasie leiten, während Beethoven mit »Besonnenheit« komponiere. Durch den Hinweis auf die Besonnenheit stellt sich Ambros in die Tradition einer romantischen Beethoven-Interpretation. In der bereits erwähnten Kritik zu Beethovens Fünfter Symphonie führt E. T. A. Hoffmann die durch die Musik erweckte »unendliche Sehnsucht« nicht auf das »Feuer und die augenblicklichen Eingebungen der Einbildungskraft«, sondern eben auf die »Besonnenheit« zurück.⁷⁰ Diese schlage sich im organischen Bau des Werkes nieder, den Hoffmann mit einem wachsenden Baum samt Knospen, Blättern, Blüten und Früchten vergleicht. Ambros hat die Auswirkungen einer »besonnenen« Kompositionsweise sowohl auf der formalen als auch auf der inhaltlichen Ebene beobachtet. In einer Rezension⁷¹, in der er Anstoß an dem zu intimen und ausführlichen Programm der *Symphonie fantastique* nimmt, zieht er Beethovens Neunte Symphonie zum Vergleich heran; mit dem Hinweis auf den kathartisch wirkenden langsamen Satz und auf das Finale stellt Ambros Beethovens kompositorische Entwicklung als einen Weg allmählicher Befreiung von subjektiven Erlebnissen und kontinuierlicher Überwindung von Leidenschaften dar.⁷² Berlioz' *Symphonie fantastique* hingegen wird vorgeworfen, sich auf die Schilderung einer in Zweifeln endenden »Geschichte des menschlichen Herzens« zu beschränken.

68 Vgl. hierzu Ambros' Erinnerung an Gutt: »Man wird nach der bisher entwickelten Charakteristik leicht errathen, daß Gutt's größte Verehrung Beethoven zugewendet war, besonders den spätern und spätesten Kompositionen des Meisters. Die letzten Quartetten [sic] (in *A-moll*, *Es-dur*, *Cis-moll*) betete er fast an, vielleicht, weil sie selbst seinem profunden Geist aufzurathen gaben, die Musik aber ihrem Wesen nach eine Kunst der Ahnung, des Sehnsens, des unbestimmten, räthselhaften Schauens ist.« »Bernhard Gutt als Musiker« (2. April 1849).

69 »Concert des Herrn Hektor Berlioz«, in: *Bohemia* 19 (1846), Nr. 10, 23. Januar.

70 Hoffmann, [Rezension von Beethovens 5. Symphonie], S. 36f.

71 [Rezension in der Rubrik »Theater«], in: *Bohemia* 19 (1846), Nr. 42, 5. April.

72 Bezeichnenderweise zitiert Ambros in einer anderen Kritik aus dem Jahr 1846 die bei Schindler (*Biographie von Ludwig van Beethoven*, zweite, mit zwei Nachträgen vermehrte Ausgabe, Münster 1845, Zweiter Nachtrag, S. 163) aufgezeichnete Äußerung Beethovens: »Die Musik [...] soll nicht rühren, sie soll dem Mann Feuer aus dem Geiste schlagen.« »Händels ›Messias«« (31. Dezember 1846).

Der von Ambros erhobene Objektivitätsanspruch ist in der Tradition einer idealistischen Kunstphilosophie verwurzelt. Deutungen, die der Musik einen objektiven Charakter zuweisen, statt aus biografischen Zusammenhängen und aus dem privaten Alltagsleben einen musikalischen Inhalt abzuleiten, finden sich seit Beginn der 1840er-Jahre etwa bei Eduard Krüger⁷³ oder Wolfgang Robert Griepenkerl. Letztgenannter hat die Schlüsselrolle des Adagios aus Beethovens Neunter Symphonie im Kontext einer Inhaltsobjektivierung in seiner Ambros durchaus bekannten Novelle *Das Musikfest oder die Beethovener* hervorgehoben:

Der in den beiden frühern Sätzen geführte Kampf zweier Richtungen ist hier [im Adagio] ausgekämpft: die Extreme sind durch die Idee vermittelt, Alles wandelt sich friedlich nebeneinander – das Individuum zerfließt im Zauberschein des Allgemeinen.⁷⁴

Über Ambros' ästhetische Auffassung von Beethovens Instrumentalmusik in der Periode vor der Veröffentlichung der *Gränzen* geben insbesondere drei Quellen aus dem Jahr 1847 Auskunft: die Kunstkritiken »Acta Davidsbündeliana«⁷⁵ und »Schwärmereien und Fantasien nach Beethoven's A-Dur Simfonie«⁷⁶ sowie der musikästhetische/-historische Essay »Mozart und seine Stellung zu unserer Zeit«⁷⁷. Die Inspiration für die »Acta Davidsbündeliana« lieferten Schumanns Veröffentlichungen »Aus den Büchern der Davidsbündler«⁷⁸. Die zweite Kunstkritik aus den »Acta Davidsbündeliana« ist als Kollektivkritik angelegt; Ambros, alias Flamin, lässt

73 Eduard Krüger, »Betrachtungen über Kritik und Philosophie der Kunst«, in: *Neue Zeitschrift für Musik* 14 (1841), Nrn. 33–37, 23., 26., 30. April, 3., 7. Mai, S. 131–133, 135–137, 139–141, 143f., 147f., hier S. 147f.; vgl. hierzu Stumpf, *Metaphorisches Sprechen*, S. 161.

74 Wolfgang Robert Griepenkerl, *Das Musikfest oder die Beethovener*, 2. Aufl., Braunschweig 1841, S. 197. Ambros weist auf Griepenkerls Beethoven-Novelle in seiner Kunstkritik »Acta Davidsbündeliana« hin, in: *Bohemia* 20 (1847), Nrn. 52–53, 83–84, 1., 2. April, 25., 27. Mai, hier Nr. 84. Ausführlicher äußert sich Ambros zu dieser Novelle einige Jahre später in seiner Kritik an Griepenkerls Schauspiel *Ideal und Welt*: »Das Musikfest« ist insbesondere viel gelesen worden. So dürftig und unzusammenhängend darin der eigentliche Faden der Erzählung, so unangenehm die absichtliche, äußerliche, obschon nicht ungeschickte Nachahmung Shakespeare'scher und Jean Paul'scher Idiotismen und Sonderbarkeiten ist, und mit wie viel Vorsicht und Einschränkung auch des Verfassers Aussprüche über die Tonkunst im Allgemeinen und über einzelne Tonwerke aufzunehmen sind: es sind dennoch viele hellleuchtende Gedankenblitze darin, und unbestreitbar ist das Verdienst, zum ersten Male auf die hohe Bedeutung der letzten Symphonie Beethovens in einer des Werkes würdigen Weise hingedeutet zu haben.« [Rezenson in der Rubrik »Prager Theater«], in: *Prager Zeitung* 1856, 30. Oktober.

75 *Bohemia* 20 (1847), Nrn. 52–53, 83–84, 1., 2. April, 25., 27. Mai.

76 *Österreichisches Theater- und Musik-Album* (1847), Nrn. 107–108, 6., 8. September.

77 Ebd., Nrn. 99–102, 18., 21., 23., 25. August.

78 Schumann, *Gesammelte Schriften*, Bd. 1, S. 9–14, 55–64, 197–203, 261–263.

hier in fiktiver Weise auch andere Davidsbündler (Bramin⁷⁹, Medardus⁸⁰, Obolus⁸¹) sprechen. Das Vorbild für eine solche Kunstkritik fand Ambros bei Schumann im dritten Schwärmbrief »An Chiara«⁸², in der »Fastnachtsrede von Florestan«⁸³ und in der Kunstkritik »Ein Werk II«⁸⁴. Von der »Fastnachtsrede« ließ Ambros sich schon in der »Rede Flamin's des letzten Davidsbündlers«⁸⁵ inspirieren, in der er ein Porträt beider Künstler anlässlich des Prager Besuchs von Clara und Robert Schumann aufgezeichnet hatte. Handelte es sich damals um eine Anknüpfung rein äußerlicher Art, sind die »Acta Davidsbündeliana« nicht nur formal, sondern auch thematisch mit der Schumann'schen »Fastnachtsrede« verwandt. In beiden Kunstkritiken wird über die Aufführung einer Beethoven-Symphonie diskutiert: Die Figuren in Schumanns Kritik – Florestan und Eusebius – besprechen eine Aufführung der Neunten Symphonie, Ambros' Davidsbündler wohnen einem Prager Konzert bei, in dem Beethovens Vierte Symphonie erklingt. Das Gespräch über die Vierte Symphonie wird mit einer allgemeinen Überlegung bezüglich Beethovens symphonischen Œuvres eingeleitet:

Die Beethoven'schen Symphonien haben neben andern guten Eigenschaften auch die, daß sich an jede derselben vielfache Ideen anknüpfen lassen.⁸⁶

Anschließend beschreiben die Prager Davidsbündler die »Ideen«, welche sich ihrer Meinung nach an die Vierte »anknüpfen« lassen. Bramin sieht in seiner Fantasie das Bild einer Rheinfahrt, Flamin zitiert – offenbar unter dem Einfluss von Wagners Programmentwurf zur Neunten Symphonie⁸⁷ – einige Verse aus Faust.⁸⁸ Während des Adagios schwebt allen Bündlern das Bild eines Tempetals⁸⁹ vor, »wo Liebende stumm

79 Josef Bayer.

80 Franz Balthasar Ulm.

81 Josef August Heller.

82 Schumann, *Gesammelte Schriften*, Bd. 1, S. 119–122.

83 Ebd., S. 39–42.

84 Ebd., S. 5–7.

85 »Rede Flamin's des letzten Davidsbündlers, gehalten an sämtliche Bündlerschaft«, in: *Bohemia* 20 (1847), Nrn. 16–17, 28., 29. Januar.

86 »Acta Davidsbündeliana« (27. Mai 1847).

87 Richard Wagner, »Bericht über die Aufführung der neunten Symphonie von Beethoven im Jahre 1846 in Dresden (aus meinen Lebenserinnerungen ausgezogen) nebst Programm dazu«, in: ders., *Gesammelte Schriften und Dichtungen*, 6. Aufl., Bd. 2, Leipzig o. J., S. 50–64. Ambros war Wagners Programm zur Neunten Symphonie, das aus Zitaten aus Goethes Faust zusammengestellt ist, bekannt; er verweist darauf in den *Gränzen*, S. 143. Vgl. auch S. 194f. dieser Arbeit.

88 »Schwindet ihr dunkeln / Wölbungen d'roben, / Freundlicher schaue / Fröhlich der blaue / Aether herein.« »Acta Davidsbündeliana« (27. Mai 1847). Vgl. die Originalfassung Goethes: »Schwindet ihr dunkeln / Wölbungen droben! / Reizender schaue / Freundlich der blaue / Äther herein!« in: *Johann Wolfgang Goethe. Sämtliche Werke. Briefe, Tagebücher und Gespräche*, Abt. I, Bd. 7/1: *Faust*, hg. von Albrecht Schöne, Frankfurt a. M. 1994, S. 68.

89 Das Tal »Tempe« wird bei Jean Paul als Topos zur Bezeichnung elysischer Bezirke genannt.

und selig neben einander dahinwandeln«. Die Bündler machen hiermit keine Deutungsvorschläge, sondern versuchen lediglich, die durch die Musik hervorgerufenen Empfindungen poetisch und bildhaft zu umschreiben. In dem Moment allerdings, als »der besonnene Obolus« sich einmischt, entfaltet sich das Gespräch in eine andere Richtung:

Aber wie wunderbar, wie jede dieser neun Symphonien so himmelweit von ihren acht Schwestern in Charakter und Haltung verschieden ist!⁹⁰

Die Aufmerksamkeit verlagert sich von den »vielfachen Ideen« der Vierten Symphonie zum »Hauptgedanken« der Neunten Symphonie. In diesem Fall haben die Bündler kein subjektives, beliebig variables Fantasiebild, sondern eine werkimmanente Idee im Sinn, die sie jedoch nicht näher spezifizieren. Der Grund für eine solche Zurückhaltung muss in der Inspirationsquelle der »Acta Davidsbündeliana«, in Schumanns »Fastnachtsrede«, gesucht werden. Schumanns Florestan und Eusebius treten in der »Fastnachtsrede« als Gegner der »Beethovener« auf. Sie rezipieren die Neunte Symphonie nach Schumanns Ästhetik des Poetischen, während die »Beethovener« eine inhaltliche Deutung verschiedener musikalischer Details (z. B. des Einleitungsakkords und der Doppelfuge im Finale) erzwingen wollen. Florestan und Eusebius schätzen die musikalische Poesie, ohne jedoch einen besonderen Akzent auf einen außermusikalischen Inhalt zu stellen oder die Neunte über alle anderen Symphonien Beethovens zu stellen. Dies belegt frappierend auch ein Zitat aus »Meister Raros, Florestans und Eusebius' Denk- und Dichtbüchlein«:

Sucht nicht das Abnorme an ihm [Beethoven] heraus, geht auf den Grund des Schaffens zurück, beweist sein Genie nicht mit der letzten Sinfonie, so Kühnes und Ungeheures sie ausspricht, was keine Zunge zuvor, – ebenso gut könnt ihr das mit der ersten oder mit der griechisch-schlanken in B-dur!⁹¹

Der Hinweis zu Beginn der »Acta Davidsbündeliana« auf Schumanns Bezeichnung der Vierten Symphonie als »griechisch« beweist, dass Ambros das angeführte Zitat aus dem »Denk- und Dichtbüchlein« gekannt hat. Die Prager Aufführung der Vierten Symphonie nahm er zum Anlass, Florestans/Schumanns Aufforderung zu erfüllen, man solle Beethovens Genie nicht allein mit der letzten Symphonie beweisen. Er verfasste eine poetische Davidsbündelei über die »griechisch-schlank« B-Dur-Symphonie, die außerhalb des Kreises von Beethovens großen Symphonien stand. Zum Schluss der »Acta Davidsbündeliana« kommt er zwar auch auf die Neunte Symphonie zu sprechen, dies aber nicht, um sie als »Urania ihrer Schwestern« zu apostro-

90 »Acta Davidsbündeliana« (27. Mai 1847).

91 Schumann, *Gesammelte Schriften*, Bd. 1, S. 17.

phieren, wie es Griepenkerl in seiner bereits erwähnten Novelle *Das Musikfest* tut.⁹² Ambros vermeidet darüber hinaus eine Überordnung der Beethoven'schen Symphonien über die Musik vergangener Epochen. Obwohl es im Text heißt, Flamin sei »fast versucht«, Griepenkerl beizustimmen, der in den neun Symphonien das größte Resultat der Tonkunst erblickt habe,⁹³ hält Ambros – wie man auch aufgrund anderer Quellen belegen kann⁹⁴ – eine solche Rangordnung für relativ und unangemessen. In den »Acta Davidsbündeliana« wird auch Griepenkerls Auslegung der Neunten als Weltmetamorphose und Spiegelbild der Revolutionszeit⁹⁵ völlig unterdrückt. Um dem Risiko zu entgehen, mit Schumanns »Beethovenern« gleichgesetzt zu werden, verzichten Ambros' Davidsbündler darauf, den »Hauptgedanken« der Neunten konkreter zu beschreiben. Griepenkerls klar umrissene Inhaltsästhetik wird somit in den »Acta Davidsbündeliana« durch Schumanns Ästhetik des Poetischen verdrängt.

Ambros' erster »ernsthafter« Beitrag zur Ästhetik der Instrumentalmusik Mozarts und Beethovens stellt der bereits erwähnte Essay »Mozart und seine Stellung zu unserer Zeit« dar, in dem Ambros einen umfassenden Vergleich beider Komponisten anstellt. Er versucht hier jene Eigenschaften von Beethovens Instrumentalmusik herauszustellen, durch die sie sich von der Mozart'schen abhebt beziehungsweise durch die sie sich über sie erhebt:

Er [Mozart] ist ganz reine Musik, das heißt, ist es ihm beinahe ausschließend darum zu thun und vollkommen genügend, wenn er schöne, in Vorhinein bestimmte und genau abgegränzte Formen (z. B. Rondoform) mit edeln Gedanken, mit Wohllaut auf anmuthige, des Hörers Ohr und Geist angenehm beschäftigende Weise ausfüllt, diese Mittel (Form und musikalischen Gedanken) zur Entfaltung großer, allgemeiner – nicht bloß musikalischer Ideen zu verwenden, fällt ihm nicht ein [...]. Darin aber liegt ein großer Theil der Ungeheuern, zündenden Wirkung der B e e t h o v e n 'schen Instru-

92 »Was ist der Riesenbau deiner acht Symphonien, dieser prächtig gleich den Musen aufgerichteten Standsäulen, was ist er gegen diese Neunte, diese Urania ihrer Schwestern!« Griepenkerl, *Das Musikfest*, S. 181.

93 Ebd., S. 13.

94 Vgl. hierzu etwa: »Es war im Mittelalter ein Vorrecht ritterlicher Vasallen, nur von ihres Gleichen, den sogenannten *paribus curiae* gerichtet zu werden. Und so sollen denn auch den alten Händel drei *pares curiae* richten: S e b a s t i a n B a c h . »Händel ist der einzige Mensch, den ich vor meinem Ende noch zu sehen wünschte.« M o z a r t . »Wenn Händel sich auch manchmal nach seiner Zeit Weise so gehen läßt, so schlägt er doch, wenn er will, wie der Donner ein.« B e e t h o v e n . »Seht in Händel den Meister der Meister! Lernet mit so einfachen Mitteln solche Wirkung erzielen!« Diese drei Aussprüche nehmen sich fast aus wie *Positivus*, *Comparativus* und *Superlativus* aus. Den Mozart'schen kann man unbedingt unterschreiben, gegen die erste Hälfte des Beethovenschen läßt sich erinnern, daß es immer eine mißliche Sache ist, einen Künstler als König aller übrigen auszurufen, da die ganze Weise und Richtung der einzelnen Meister oft ein Vergleichen derselben in Vorhinein ausschließt.« »Händels »Messias«« (29. Dezember 1846).

95 Griepenkerl, *Das Musikfest*, S. 62ff., 199ff.

mentalmusik, daß uns mit Ausnahme seiner frühesten Instrumentalwerke immer – abgesehen von der Herrlichkeit der musikalischen Motive und Formen, eine große Idee wie ein geharnischter Riese entgegentritt.⁹⁶

Die reine Instrumentalmusik Mozarts wird hier der Ideenmusik Beethovens gegenübergestellt. Näher charakterisiert werden im Essay die »großen Ideen« von Beethovens Dritter, Fünfter und Sechster Symphonie:

Welche Verklärung des Helden und Heldentodes – und nicht bloß des kriegerischen, sondern jedes großen für die Welt kämpfenden und blutenden Menschen, in der Eroica! Wie gehet in der *C-moll*-Symfonie aus der Nacht der Leiden und Leidenschaften, aus allen den Tönen der Angst, des Grimmes, der tiefsten Betrübnis, die Sonne des letzten Sazes auf, den Sieg der ewigen, göttlichen Idee verkündend.⁹⁷

Welche Entwicklung in der Pastoral-Symfonie! [...] hier ist keine ideale, nach Pomade riechende Schäferwelt, kein Myrtill und Damöt – nein, hier ist die frische, ewige, heilige Natur in der Gottes Athem wehet!⁹⁸

Schon auf den ersten Blick fällt auf, dass Ambros, im Unterschied zu seiner Beethoven-Erstlingskritik⁹⁹ von 1841, das Subjektive nun bewusst auszuklammern trachtet. Er führt den Inhalt der Symphonien auf allgemeine bzw. metaphysische Ideen wie »Menschheit« und »Gott« zurück, wobei er unter Berufung auf diese »höchsten« Ideen eine allgemeine Definition der modernen Musikrichtung formuliert:

Und dies ist die große Richtung unserer Zeit, daß die Kunst nicht ein schönes Spielwerk, nein, daß sie Trägerin der höchsten Ideen, der höchsten Interessen der Menschen sein soll.¹⁰⁰

Obwohl Ambros den objektiven Ideenbegriff auf Beethovens Instrumentalmusik im Allgemeinen bezieht, ist dieser Begriff für ihn doch primär mit der Gattung Symphonie verbunden. Im zweiten Teil des Essays, in dem er zu Beethovens Kammermusik übergeht, verliert das »Objektive« allmählich an Bedeutung. Der Inhalt der Klaviersonate cis-Moll op. 27 Nr. 2, der Streichquartette op. 59 Nr. 1 und op. 132 führt Ambros auf subjektive Erlebnisse des Komponisten (»Bild des Seelenlebens«) zurück und überträgt dieses Interpretationsmodell sogar auf das Gesamtœuvre: »Ja – abgesehen von solchen Einzelheiten, geben seine Werke vom ersten bis zum letzten ein Bild seines Seelenlebens [...].«¹⁰¹ Trotz solcher für Ambros' Argumentationsweise typischen Inkonssequenzen steht fest, dass Ambros die bereits in seiner Erstlingskritik von 1841

96 »Mozart und seine Stellung zu unserer Zeit« (23. August 1847).

97 Ebd.

98 »Mozart und seine Stellung zu unserer Zeit« (25. August 1847).

99 »Zweites Quartett des Herrn Prof. F. Pixis« (12. Dezember 1841).

100 »Mozart und seine Stellung zu unserer Zeit« (25. August 1847).

101 Ebd.

angesprochene Dualität von Subjektivem (Innerem) und Objektivem (Äußerem) nun systematischer handhabt, indem er sie auf den Gattungsunterschied zwischen Kammermusik und Symphonik zurückführt. Er geht davon aus, dass auf dem Gebiet der symphonischen Musik ein bloßer Formalismus nicht durch beliebige, sondern nur durch »höchste« Ideen überwunden werden kann. In diesem Zusammenhang sei abermals auf Griepenkerls Novelle *Das Musikfest* hingewiesen, deren tragender Gedanke die Objektivierung der modernen Kunst ist:

Jener lächerliche Kunstabsolutismus des Individuums hat seine Endschaft erreicht. Das große öffentliche Leben [...] – dieses ist jetzt die eigentliche Werkstatt des Künstlers [...]. – So ist also die Kunst nicht mehr ein Armesünderglöckchen eines vereinzelt Individuums, sondern die große Glocke der Nationen, welche durch die Jahrhunderte hallt, und das weltliche Evangelium verkündet: weltlich deshalb, weil es die Weltgeschichte ist, deren Konflikte die Kunst darstellen soll: Evangelium deshalb, weil es die ewigen göttlichen Ideen sind, die sich aus jenen Konflikten wie in der Weltgeschichte, so auch in der Kunst absondern.¹⁰²

Ambros ist weit davon entfernt, Griepenkerls These zu akzeptieren, Beethovens Symphonien seien eine Widerspiegelung der Weltgeschichte (Kreuzzüge, Reformation oder Französische Revolution)¹⁰³; der Schlusssatz des angeführten Zitats kann ihn allerdings durchaus angesprochen haben.¹⁰⁴ Die Ansicht, Beethovens Musik drücke Ideen des Göttlichen aus, vertritt er im Mozart-Essay im Zusammenhang sowohl mit der Fünften als auch mit der Sechsten Symphonie. Der Grund, warum sich im Mozart-Essay deutlichere Affinitäten zu einer Ideenästhetik ausmachen lassen als in den »Acta Davidsbündeliana«, liegt auf der Hand: Durch die Einbeziehung von Mozarts Musik in die Diskussion war Ambros genötigt, sein Verständnis von Beethovens Instrumentalmusik als Inhaltskunst etwas eingehender zu begründen als nur mithilfe der Argumente aus Schumanns Ästhetik des Poetischen.

In diesem Zusammenhang drängt sich die Frage auf, inwieweit Ambros' Inhaltsdeutung von Beethovens Symphonien der Typologie entspricht, die 1824 Adolf Bernhard Marx in seinem Aufsatz »Etwas über die Symphonie und Beethovens Leistungen in diesem Fach«¹⁰⁵ vorlegte. Marx kategorisiert sechs von Beethovens neun Symphonien nach einem Dreistufenmodell, unabhängig von ihrer Entstehungszeit. Auf der Vorstufe dieser hierarchischen Ordnung – auf dem Mozart'schen Standpunkt einer

102 Griepenkerl, *Das Musikfest*, S. 59f.

103 Ebd., S. 63f.

104 Vgl. dazu auch die Vorrede von Griepenkerls Novelle: »[...] die Kunst soll in ihrer letzten Tiefe denselben Himmel spiegeln wie die Religion.« Ebd., S. XIII.

105 *Berliner allgemeine musikalische Zeitung* 1 (1824), Nrn. 19–21, 12., 19., 26. Mai, S. 165–168, 173–176, 181–184; hier zitiert nach: *Ludwig van Beethoven. Die Werke im Spiegel seiner Zeit. Gesammelte Konzertberichte und Rezensionen bis 1830*, hg. von Stefan Kunze, Laaber 1996, S. 630–643.

inhaltslosen Musik – befinden sich nach Marx die Erste und Zweite Symphonie.¹⁰⁶ Auf der ersten Stufe sieht Marx die Fünfte Symphonie, deren Inhalt er als »Folge von Seelenzuständen mit tiefer psychologischer Wahrheit« charakterisiert. Die zweite Entwicklungsstufe repräsentieren die Pastoral- und die Schlachtensymphonie (*Wellingtons Sieg* op. 91). Sie stellen nach Marx äußere Zustände musikalisch dar. Auf der dritten Stufe, also an der Spitze der Hierarchie, stehen schließlich die *Eroica* und die Siebte Symphonie, in denen die psychologische Entwicklung an eine Folge äußerer Zustände geknüpft sei und so eine Synthese des Subjektiven mit dem Objektiven erreiche. Das ausschlaggebende Kriterium für die Kategorisierung ist also der Anteil des Subjektiven/Inneren beziehungsweise des Objektiven/Äußeren.¹⁰⁷ In Ambros' Mozart-Essay wird die Dualität zwischen Subjektivem und Objektivem vorwiegend auf den Gattungsunterschied zwischen Kammermusik und Symphonie übertragen, bei der Bewertung der einzelnen Symphonien spielt sie keine Rolle. Ambros spricht indifferent von »großen Ideen«, die Beethoven in seine Symphonien hineingelegt habe. Bei näherer Beschreibung dieser Ideen neigt er zu einer metaphysisch gefärbten Inhaltsdeutung. Marx' Ideenbegriff, der im Laufe der Zeit Wandlungen erfahren hat,¹⁰⁸ ist hingegen auf das Bestimmte, Endliche, Weltliche bezogen.¹⁰⁹ Demzufolge gilt Marx in der einschlägigen Literatur als ein Ästhetiker, der die romantische Metaphysik und den Hegel'schen Ideenbegriff säkularisiert und trivialisiert hat.¹¹⁰ Sowohl Marx als auch Ambros stützen sich jedoch auf eine ähnliche Werkauswahl und besprechen nur die Symphonien aus dem Kreis der »symbolischen Werke«¹¹¹

106 Im Aufsatz »Ueber die Form der Symphonie-Cantate. Aus Anlass von Beethoven's neunter Symphonie« von 1847 fügt Marx zu dieser Kategorie noch die Vierte Symphonie hinzu. *Allgemeine musikalische Zeitung* 49 (1847), Nrn. 29–30, 21., 28. Juli, Sp. 489–498, 505–511, hier Sp. 491.

107 Vgl. hierzu Scott Burnham, »Criticism, Faith, and the *Idee*: A. B. Marx' Early Reception of Beethoven«, in: *19th-Century Music* 13 (1990), Nr. 3, S. 183–192.

108 Vgl. hierzu Arno Forchert: »Idee nämlich bedeutet hier [in Marx' Aufsätzen der 1820er-Jahre] zunächst durchaus nichts metaphysisch Ungreifbares und Unbegriffliches – dazu kommt Marx erst in den späteren Schriften –, sondern steht in enger Verbindung zu stofflich-inhaltlichen Vorstellungen. Demzufolge gibt es bei Marx [...] viele Ideen, im Grunde so viele, wie es Kunstwerke gibt. Denn alles was dem Leben angehört, kann Gegenstand der Kunst werden [...]« »Adolf Bernhard Marx und seine Berliner Allgemeine musikalische Zeitung«, in: *Studien zur Musikgeschichte Berlins im frühen 19. Jahrhundert* (Studien zur Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts 56), Regensburg 1980, S. 381–404, hier S. 397.

109 Dieser Zug fällt insbesondere in Marx' Deutung der Pastoralsymphonie auf, deren Inhalt Marx der Kategorie »Darstellung von äußeren Zuständen« zuordnet. Marx, »Etwas über die Symphonie«, S. 636.

110 Vgl. Dahlhaus, *Die Idee der absoluten Musik*, S. 20; Matthias Tischer, *Ferdinand Hands »Ästhetik der Tonkunst«*. Ein Beitrag zur Inhaltsästhetik der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts (Musik und Musikanschauung im 19. Jahrhundert 12), Sinzig 2004, S. 164.

111 Vgl. hierzu Carl Dahlhaus, *Die Musik des 19. Jahrhunderts*, in: ders.: *Gesammelte Schriften*, Bd. 5: *19. Jahrhundert II. Theorie/Ästhetik/Geschichte: Monographien*, hg. von Hermann Danuser in Verbindung mit Hans-Joachim Hinrichsen und Tobias Plebuch, Laaber 2003, S. 11–390, hier S. 83.

Beethovens, ohne zu spezifizieren, welche »Idee« etwa in der Vierten oder der Achten Symphonie zum Vorschein kommt.

Wenige Tage nach dem Mozart-Essay ist ebenfalls im *Österreichischen Theater- und Musik-Album* Ambros' novellistische Kunstkritik »Schwärmereien und Fantasien nach Beethoven's A-Dur Simfonie« erschienen. Wie bereits in den »Acta Davidsbündeliana« nimmt Ambros sich Schumanns Kunstkritiken »Fastnachtsrede« und den dritten Schwärmbrief »An Chiara« zum Vorbild.¹¹² Die »Schwärmereien« sind wiederum als fiktives Gespräch der Davidsbündler angelegt; im Unterschied zu den »Acta Davidsbündeliana« wird dieses Gespräch jedoch nicht im Konzertsaal, sondern erst nach der Aufführung in der Wohnung von Paterfamilias¹¹³ geführt. Das Nachsinnen über Musik im privaten Raum wie auch die Hervorhebung von Einsamkeit und Melancholie in der Selbstdarstellung des Davidsbündlers Faustin (Ambros) sind Belege dafür, dass Ambros in den »Schwärmereien« bewusst auf romantische Topoi zurückgreift. Die Einleitung dieser Kollektivkritik ist eine Art Variation über Schumanns Schwärmbrief »An Chiara«: Faustin sitzt am Klavier und fängt an, Beethovens Siebte Symphonie zu spielen. Im Unterschied zu Schumanns Florestan lacht er aber nicht, sondern wird melancholisch. Seine trübe Stimmung wird nicht durch Beethovens Musik, sondern durch die Gedanken an das bittere Schicksal des Komponisten ausgelöst. Hiermit wird das erste Gesprächsthema – die Beziehung zwischen Beethovens Leben und Werk – gegeben. Die Bündler sind sich darüber einig, dass Beethovens Musik stets Geist und Gemüt erhebt:

Aber B e e t h o v e n'sche Musik kann mich nie herab sondern nur heraufstimmen. [...] Sie [...] hebt uns empor aus dem schwülen Frohn- und Erntetag (der letzteres aber sehr selten für uns ist), hoch, so hoch über die Erde, daß wir die goldenen Gözen, vor denen die Völker knien, nicht sehen und auch nicht die Löwengruben, in welche man Propheten hineinwirft, weil sie erwähnte Gözen nicht anbeten gewollt.¹¹⁴

Beethovens Leben hingegen bezeichnen sie als eine »unaufgelöste Dissonanz«. Im Leiden erblicken sie eine Vorbedingung des Schaffens: »Wohl wären jene Hohenlie-

112 Schumann, *Gesammelte Schriften*, Bd. 1, S. 39–42, 119–122.

113 Josef August Heller.

114 Ambros, »Schwärmereien« (6. September 1847). Die zitierte Stelle steht völlig in der Tradition der frühromantischen Musikästhetik – vgl. hierzu: »[...] und indem er nun aus der dumpfen Stille, mächtig und langgezogen, gleich dem Weben eines Windes vom Himmel hervorbrach, und die ganze Gewalt der Töne über seinem Haupte daherzog, – da war es ihm, als wenn auf einmal seiner Seele große Flügel ausgespannt, als wenn er von einer dünnen Haide aufgehoben würde, der trübe Wolkenvorhang vor den sterblichen Augen verschwände, und er zum lichten Himmel emporschwebte.« Wilhelm Heinrich Wackenroder, »Das merkwürdige musikalische Leben des Tonkünstlers Joseph Berglinger«, in: ders., *Sämtliche Werke und Briefe. Historisch-kritische Ausgabe*, Bd. 1: *Werke*, hg. von Silvio Vietta, Heidelberg 1991, S. 130–145, hier S. 132.

der nicht entstanden, ohne des Meisters eigenes bitteres Geschick.«¹¹⁵ Im Unterschied zu Ambros' Beethoven-Erstlingskritik¹¹⁶ und zum Mozart-Essay¹¹⁷, die Beethovens Werk als Spiegelbild seines Lebens deuten, wird in den »Schwärmereien« zum ersten Mal eine Diskrepanz zwischen Schaffen und Leben festgestellt. Infolgedessen rückt weniger die reale Lebensgeschichte ins Zentrum der Aufmerksamkeit als eine innere, aus der Musik selbst erfahrbare Biografie,¹¹⁸ die man stichwortartig als »Überwindung des Irdischen« bezeichnen kann.

Auf den eigentlichen Gegenstand des Gesprächs – Beethovens Siebte Symphonie – kommen die Davidsbündler erst im zweiten Teil ihrer Kritik zu sprechen. Sie fordern Faustin auf, zu erzählen, was er während der Symphonieaufführung im »Klangbilder-Guckkasten« gesehen habe. Er gesteht, dass seine Fantasie auf Schumanns (alias Florestans) Hochzeitsdeutung der Siebten Symphonie geleitet war. Diese im dritten Schwärmbrief »An Chiara« enthaltene Inhaltsdeutung stammt allerdings nicht von Schumann selbst, sondern geht auf eine hermeneutische Reflexion von Carl Friedrich Ebers zurück.¹¹⁹ Obgleich Ambros diese in der *Caecilia* erschienene Urfassung Ebers' ebenfalls bekannt ist,¹²⁰ stützt er sich auf Schumanns Version, die er in den »Schwärmereien« zum Teil im Wortlaut zitiert. Dies ist jedoch nur für die beiden ersten Sätze möglich; am Ende des zweiten Satzes bricht Schumanns/Florestans Schilderung jäh ab. Ambros/Faustin fährt also frei im Stile Schumanns fort bzw. stützt sich bei der Beschreibung des Schlusssatzes auf die Urfassung Ebers'. Ähnlich wie dieser sieht er im Finale eine allgemeine Verwirrung im Tanzrausch und die Folgen des »Zuvielgenossenen«:

Bracelets gehen im Gedränge verloren und werden ohne Gnade zertreten, Damen vermissen ihre Tanzordnungen, und schreien sehr darnach, obwohl selbe bei der allgemeinen Tanzunordnung zu gar nichts wären – Rippenstöße setzt es aller Ecken und Enden – die gut gelaunten alten Herren aber lassen Spässe und Schwanke los, und mitunter nicht die feinsten. Bis in's Dorf hinunter hört man den tollen Lärm aus dem Schloß!¹²¹

115 Ambros, »Schwärmereien« (6. September 1847). Zur Leidensnotwendigkeit als Topos der Beethoven-Rezeption vgl. Hans Heinrich Eggebrecht, *Zur Geschichte der Beethoven-Rezeption*, 2. Aufl., Laaber 1984, S. 34ff.

116 »Zweites Quartett des Herrn Prof. F. Pixis« (12. Dezember 1841).

117 »Mozart und seine Stellung zu unserer Zeit« (25. August 1847).

118 Vgl. hierzu Dahlhaus, *Die Idee der absoluten Musik*, S. 110.

119 »Reflexionen«, in: *Caecilia. Zeitschrift für die musikalische Welt* 2 (1825), Hf. 5–8, S. 271f.

120 Dies belegt folgende Anmerkung im Text: »[...] einer findet darin [in Beethovens Siebter Symphonie] ein maurisches Ritterfest – ein anderer (dem die Mauren nicht nobel genug sind) gar ein Geisterfest – einer (in der Cäcilia) im Final eine trunkene Gesellschaft, welche Spiegel, Gläser, Teller, Luster und was sonst irgend zerbrechlich ist, in ihrem tollen Taumel kurz und klein schlägt.« »Schwärmereien« (8. September 1847).

121 »Schwärmereien« (8. September 1847). Vgl. hierzu Ebers: »Im letzten *Allegro con brio* erscheinen nun schon die Hochzeitsgäste illuminirt. Das Thema ist die Melodie eines gemeinen Tanzes.

Obwohl die Davidsbündler schon im Vorhinein durch die Jean Paul'sche Metapher des »Klangbilder-Gukkastens«¹²² deutlich machen, dass sie Faustins Schilderung nur für ein subjektives, durch die Symphonie angeregtes Fantasiebild halten, löst die Hochzeitsdeutung doch eine rege Diskussion über außermusikalische Inhalte in der Instrumentalmusik aus. Im Gegensatz zu den »Acta Davidsbündleriana« wird hier das Fantasiebild nicht nur in seiner primären Funktion einer »poetisierenden Paraphrase« eingesetzt, sondern wird zum Ausgangspunkt eines musikästhetischen Disputs. Wie in jeder Kollektivkritik wird in den »Schwärmereien« von verschiedenen Seiten her argumentiert. Im ersten Schritt versuchen die Bündler, Faustins Hochzeitsdeutung infrage zu stellen. Sie finden die Symphonie zu kontrastreich, als dass man ihr eine solche Inhaltsdeutung aufzwingen könne. Insbesondere der wehmütige zweite Satz scheint der vorgeschlagenen Deutung zu widersprechen. Um seine Darlegung mit Blick auf die scharfen Kontraste in Beethovens Musik zu verteidigen, greift Faustin, ganz in der Tradition der Beethoven-Rezeption,¹²³ auf den Jean Paul'schen Humorbegriff zurück:

Der Humor aber liebt es in der ganzen Endlichkeit, in den kleinsten Details des Alltagslebens herumzukramen – um – – darin die Unendlichkeit abzuspiegeln – und gleich darauf macht er seinen Flug in's Erhabene hinauf, aber einen Meropsflug, wobei er die Endlichkeit beständig im Auge behält. Der Humor ist ein gar absonderlicher Kauz – durch die Endlichkeit stellt er die Unendlichkeit und durch die Unendlichkeit die Endlichkeit dar, das Besondere erblickt er stets in seiner Beziehung zum Allgemeinen, ohne die es ihm nichts ist –.¹²⁴

Der Anstand wird nicht mehr berücksichtigt, der Weingeist zeigt sich überall; es entstehen [...], Zänkereien; [...] man wird muthwillig, zerschlägt Tische, Spiegel, Kronleuchter; es zeigen sich unausbleibliche Folgen des Zuvielgenossenen, welches die Bässe klar zu bezeichnen scheinen: kurz, das Ganze endet mit einer allgemeinen Verwirrung, wo nur Einige triumphierend den Platz behaupten.« »Reflexionen«, S. 272.

122 Vgl. etwa »Ueber das Träumen, bei Gelegenheit eines Aufsatzes darüber von Doktor Viktor«, in: Jean Paul. *Sämtliche Werke, historisch-kritische Ausgabe*, Abt. I, Bd. 7: *Das Kampaner Thal. Palingenesien. Briefe und bevorstehender Lebenslauf*, hg. von Eduard Berend, Weimar 1931, S. 398–409, hier S. 401. Vgl. dazu auch Julia Cloot, *Geheime Texte. Jean Paul und die Musik* (Quellen und Forschungen zur Literatur- und Kulturgeschichte 17), Berlin/New York 2001, S. 133f.

123 Vgl. hierzu Elisabeth Eleonore Bauer, »Beethoven – unser musikalischer Jean Paul. Anmerkungen zu einer Analogie«, in: *Beethoven. Analecta varia* (Musik-Konzepte 56), hg. von Heinz-Klaus Metzger und Rainer Riehn, München 1987, S. 83–105, hier S. 85f.

124 »Schwärmereien« (8. September 1847). Vgl. hierzu die Erfassung der Definition bei Jean Paul: »Diese [die vernichtende Idee] ist der zweite Bestandteil des Humors, als eines umgekehrten Erhabnen. Wie Luther im schlimmen Sinn unsern Willen eine *lex inversa* nennt: so ist es der Humor im guten; und seine Höllenfahrt bahnet ihm die Himmelfahrt. Er gleicht dem Vogel Merops, welcher zwar dem Himmel den Schwanz zukehrt, aber doch in dieser Richtung in den Himmel auffliegt. Dieser Gaukler trinkt, auf dem Kopfe tanzend, den Nektar *hinaufwärts*.« Jean

Im zweiten Schritt wird Faustins Hochzeitsdeutung durch den Paterfamilias befürwortet. Er beruft sich auf den Charakter einzelner Sätze und behauptet, Beethoven habe sich dabei gewiss etwas Ähnliches gedacht. Seine Rede mündet in ein Plädoyer für eine musikalische Inhaltsästhetik:

Die Zeit der inhaltlosen Musik ist vorbei, die Tonkunst hat aufgehört, bloßes Spielen mit Tonfolgen und Tonverhältnissen zu sein, bloßes Ausfüllen in vorausgegebenen Formen. So wenig wir ein der Form nach noch so meisterhaftes Sonett, das einen Alltagsgedanken, oder nach Umständen auch gar keinen, ausdrückte, billigen würden, so wenig wird uns eine Musik genügen, die nicht Ideen in uns anzuregen im Stande ist. Und darin stehet unser B e e t h o v e n groß da. Hat er doch im Final seiner letzten Symphonie, die sich durch die Recitative der Contrabässe am Ende bis zur wirklichen Sprache emporringt, nach S c h i l l e r's Freudenhymne gegriffen, um ja nicht mißverstanden zu werden.¹²⁵

Diese These ist jedoch etwas ambivalent. Denn sie besagt einerseits, dass Ideen durch Musik bloß *angeregt* werden, andererseits impliziert sie, dass Werke wie die Neunte Symphonie einen objektiven außermusikalischen Inhalt haben. Diese Ambivalenz wird erst zum Schluss der »Schwärmereien« aufgehoben, wo der Paterfamilias die Hochzeitsdeutung nur als einen von vielen denkbaren Deutungsansätzen legitimiert und der Tonkunst einen allgemeinen poetischen Charakter im Sinne von Schumanns Musikästhetik zuspricht:

[...] wenn wir in dem Allegretto der *A-dur*-Symphonie – wie Florestan – den geheimnißvollen Schwur finden, der zwei Herzen und Seelen auf ewig aneinander bindet, oder aber ein misterieuses Geisterschauspiel, das auf dem ersten Quartsextakkord, wie in einem Spiegel erscheint und eben so im Quartsextakkord gleichsam in die Lüfte verschwebt – sind wir denn so gar weit auseinander gerathen? [...] Die Musik in ihren unbestimmten Gränzen kann es nie dahin bringen, ganz bestimmte Ausdrücke zu geben. Aber das ist eben das Schöne, daß sie den sinnigen Hörer zum Nachdichten anzuregen vermag und darum *vivat Musica!*¹²⁶

Wie erwähnt, sind die »Schwärmereien« als Kollektivkritik angelegt, in der jeder der Gesprächspartner frei seine Meinung verteidigt. So sind alle im Verlauf des Gesprächs formulierten Ansichten von Bedeutung. Das Schlussresultat sollte demnach

Paul, *Vorschule der Ästhetik*, nach der Ausgabe von Norbert Miller hg., textkritisch durchgesehen und eingeleitet von Wolfhart Henckmann, Hamburg 1990, S. 129.

125 »Schwärmereien« (8. September 1847).

126 Ebd. Mit dem Geisterschauspiel spielt Ambros möglicherweise auf eine Deutung der Siebten Symphonie von Carl Theodor Seiffert an: »Characteristik der Beethoven'schen Sonaten und Symphonien«, in: *Allgemeine musikalische Zeitung* 45 (1843), Nrn. 23–26, 7., 14., 21., 28. Juni, Sp. 417–420, 433–438, 449–452, 465–469, hier Sp. 452.

nicht den Blick dafür verstellen, dass Beethovens Musik auch als Kunst objektiver Inhalte und Ideen aufgefasst wird. Interpretationsansätze, die Ambros zuvor in den »Acta Davidsbündeliana« und im »Mozart-Essay« angewendet hat, kommen in den »Schwärmereien« gleichzeitig vor, ohne einander auszuschließen.¹²⁷

Das in Ambros' »Schwärmereien« geführte Streitgespräch der Davidsbündler, ob eine Inhaltsdeutung der Instrumentalmusik gerechtfertigt sei, muss zugleich auch als Gespräch über die Ästhetik der Gattung »Symphonie« gelesen werden. Das Hauptthema der Kunstkritik ist Beethovens Siebte Symphonie, die in ästhetischer Hinsicht ein für den damaligen Kritiker besonders schwer fassbares Werk gewesen ist,¹²⁸ da ihr Finalsatz gegen die Ästhetik des Erhabenen, also des Symphonischen¹²⁹ verstößt. Gerade dieser Verstoß hat Ebers zur Abfassung seiner oben besprochenen Hochzeitsdeutung motiviert,¹³⁰ die dem Hörer den Zugang zu der Symphonie als einem »nicht-erhabenen« Opus zu erleichtern versucht. Ambros' Davidsbündler fühlen sich jedoch beim Hören der Symphonie durch die triviale Hochzeitsdeutung eher gestört. Sie richten ihr Augenmerk absichtlich auf die »majestätische Pracht« der Einleitung,¹³¹ um die Symphonie nicht aus dem Bereich des Erhabenen ausklammern zu müssen. Der Vergleich mit einer »spießgräflichen Hochzeit« erscheint ihnen der Musik nicht gerecht zu werden. Die Hochzeitsdeutung gewinnt erst in dem Moment an Relevanz, als die Bündler auf die scharfen Gegensätze und unerwarteten Kontraste in der Symphonie zu sprechen kommen. Faustin weist darauf hin, dass bei Jean Paul häufig die »alltäglichsste Geschichte« als Projektionsfolie des Erhabenen fungiere.¹³² Mit anderen

127 Wenn zum Schluss der »Schwärmereien« der Paterfamilias Beethovens c-Moll-Symphonie als »Triumph des einzelnen Geistes über die ihn bedrängenden Leiden und Leidenschaften und seine Verklärung« deutet, neben dieser Inhaltsinterpretation aber auch die Meinung »eines anderen« akzeptiert, der darin einen »Sieg der göttlichen Idee« sieht, wird klar, dass jener »andere« der Verfasser des Mozart-Essays, »Dr. Ambros«, ist. Vgl. hierzu das Zitat aus dem Mozart-Essay auf S. 35 dieser Arbeit.

128 Vgl. hierzu Stumpf, *Metaphorisches Sprechen*, S. 260.

129 Die Ästhetik des Erhabenen zählt zu den ältesten Traditionsbeständen einer Theorie der Symphonie. Vgl. Carl Dahlhaus, *Klassische und romantische Musikästhetik*, in: ders., *Gesammelte Schriften*, Bd. 5, S. 393–850, hier S. 485.

130 Ebers, »Reflexionen«.

131 »Schon die gigantische Einleitung mit ihren in majestätischer Pracht aufsteigenden Gängen und der zu zweien Malen so schön unterbrechenden Episode voll zarten Gesanges setzt die ganze Florestan-Flaminsche Geschichte von der spießbürgerlichen oder richtiger spießgräflichen Hochzeit auf den Sand! Gäste! – Begrüßungen! – Rückenkommas! [...]« »Schwärmereien« (8. September 1847).

132 »Und sehet unsern J e a n P a u l ! – Die alltäglichsste Geschichte – wahre Lappalien – ein Pastor, der es vor Ratten nicht aushalten kann – ein Armenadvokat, der selber einen nöthig hätte – die [sic] Begräbniß eines krüppelhaften, bettelnden Bergmanns, dies und ähnliches ist ihm genug um den ganzen Himmel hineinzulegen, um die ganze Ewigkeit vor unser Auge zu zaubern, um uns emporzuheben zum Höchsten.« »Schwärmereien« (8. September 1847).

Worten: Er führt sowohl die Musik als auch ihre inhaltliche Deutung auf den Jean Paul'schen Humorbegriff – das »umgekehrt Erhabene«¹³³ – zurück.

Der Rezeptionstopos »Beethoven als Humorist« taucht bei Ambros bereits in der einige Monate zuvor entstandenen »Rede Flamin's« im Zusammenhang mit der Siebten und Achten Symphonie auf.¹³⁴ In den »Schwärmereien« will sich Ambros mit dieser Interpretation jedoch nicht zufrieden geben; er fasst Beethovens Musik als Kunst »großer Ideen« auf, die der Subjektivität den Rücken kehre.¹³⁵ Um die Siebte Symphonie ästhetisch zu rechtfertigen, versucht Faustin schließlich, die Hochzeitsdeutung selbst in die Sphäre des Erhabenen zu überführen. Dies gelingt ihm vor allem dank des Bezugs auf Schumanns Schwärmbrief »An Chiara«. Wie schon erwähnt bricht Schumanns Hochzeitsdeutung entgegen der Urfassung Ebers' am Ende des zweiten Satzes (nach der Trauungsszene) ab. Für Schumann ist der eigentliche »Finalmoment« das Ja-Wort des Brautpaares. Es geht ihm weniger um eine inhaltliche Auslegung der Musik als um die Chiffrierung einer äußerst persönlichen Aussage – seines heimlichen Heiratswunsches, über den er hier seiner künftigen Frau Clara schreibt.¹³⁶ Dieser Kontext ist für Ambros' »Schwärmereien« durchaus von Bedeutung. Ambros verbindet die Hochzeit mit der Geschichte von Florestan und Chiara, und dieser Zusammenhang ermöglicht ihm schließlich, die ursprünglich trivial wirkende Hochzeitsdeutung Ebers' in die Sphäre des Erhabenen zu versetzen. Der Blick auf die Hochzeitgeschichte ändert sich also im Verlauf des Gesprächs grundlegend: Aus der »lustigsten Hochzeit« wird am Ende ein »geheimnißvoller Schwur«, der »zwei Herzen und Seelen auf ewig aneinander bindet«.¹³⁷ Die Symphonie wird nun in die Tradition des Erhabenen eingebettet nicht *trotz*, sondern *dank* der Hochzeitsdeutung.

Über die Hochzeitsdeutung von Beethovens Siebter Symphonie ist in den 1840er-Jahren lebhaft diskutiert worden. An der Diskussion über die ästhetische Legitimität eines solchen Deutungsmodells hat sich unter anderem¹³⁸ auch Richard Wagner in

133 Jean Paul, *Vorschule der Ästhetik*, S. 129.

134 »Aber der sehnstüchtige Schmerz, den der Humorist in seinem Innern verzehrend fühlet, das Springen auf die seltsamsten Gegensätze findet sich erst bei Beethoven. O du himmlisches Final der achten Symphonie, wo tolle Teufelsfratzen grinsen und höhnen – ein Ruck in die Obersekunde und ein Engelskopf lächelt süß und wehmüthig heraus. Und die *A-dur*-Symphonie, deren Scherzo mit einem »Hol' Euch der –« abbricht, und deren Final gar alle Schranken überspringt!« »Rede Flamin's« (29. Januar 1847).

135 Vgl. hierzu Griepenkerls Novelle *Das Musikfest*, in der der Autor zwar Beethovens Musik vor dem Hintergrund des Jean Paul'schen Humorbegriffs auffasst, in der Vorrede (zur zweiten Auflage) jedoch den Romanen von Jean Paul »subjektive Einmischungen« vorwirft. Griepenkerl, *Das Musikfest*, S. XIX, 77ff.

136 Vgl. Hans-Peter Fricker, *Die musikkritischen Schriften Robert Schumanns. Versuch eines literaturwissenschaftlichen Zugangs*, Bern u. a. 1983, S. 87.

137 »Schwärmereien« (8. September 1847).

138 Vgl. Seiffert, »Charakteristik der Beethoven'schen Sonaten und Symphonien«, Sp. 452; Flodoard Geyer, »Gedanken in der Tonkunst«, in: *Neue Berliner Musikzeitung* 3 (1849), Nr. 2, 13. Januar, S. 9f.

seiner Novelle *Ein glücklicher Abend*¹³⁹ beteiligt. Dieses frühe musikschriftstellerische Werk Wagners ist als fiktives Gespräch zwischen zwei Freunden (Freund R. und Ich-Erzähler)¹⁴⁰ angelegt, das nach einer Aufführung von Beethovens Siebter Symphonie und Mozarts Es-Dur-Symphonie geführt wird. Nachdem Freund R. aufgefordert wird, über seine Empfindungen beim Hören der Symphonien zu erzählen, entfaltet sich eine rege Diskussion über die Hochzeitsdeutung der Siebten Symphonie und über Grundfragen der Ästhetik der reinen Instrumentalmusik. Obwohl es eher unwahrscheinlich ist, dass Ambros Wagners 1841 in Paris veröffentlichte Novelle gekannt hat, soll im Folgenden die Frage geklärt werden, ob es zwischen beiden Texten außer Ähnlichkeiten in der Rahmenhandlung auch tiefergreifende gedankliche Übereinstimmungen geben könnte.

Über den ästhetischen Standpunkt des Freundes R. wird sich der Leser der Novelle Wagners klar, noch bevor dieser seine Eindrücke von der Aufführung beschreibt. Er charakterisiert die Musik mithilfe des romantischen Unsagbarkeitstopos: »[...] da, wo die menschliche Sprache aufhört, fängt die Musik an«¹⁴¹. Dementsprechend verlassen seine Fantasiebilder nicht den Bereich des Poetischen:

Ich empfand die laue Wärme eines schönen Frühlingsabends, bildete mir ein, mit Dir unter einer großen Eiche zu sitzen und durch ihre Zweige hinauf zum bestirnten Himmel zu blicken. Des weiteren empfand ich tausend andere Dinge, die ich Dir nicht sagen kann: Da hast du alles!¹⁴²

Der Ich-Erzähler scheint dagegen für die von Freund R. verschmähten »abgeschmackten Bilder und Geschichtchen«¹⁴³, die man der Instrumentalmusik zugrunde zu legen pflegt, mehr Verständnis zu haben:

Laß einen jeden nach dem Maßstabe seiner höheren oder geringeren Einbildungskraft sich Vorstellungen und Bilder zusammensetzen, mit deren Hilfe es ihm einzig vielleicht möglich ist, an diesen großen musikalischen Offenbarungen Geschmack zu finden, da ohne ein solches Hilfsmittel so viele außer stand gesetzt wären, selbst ihren Kräften nach dieselben zu genießen.¹⁴⁴

139 Richard Wagner, *Sämtliche Schriften und Dichtungen. Volksausgabe*, 6. Aufl., Bd. 1, Leipzig o. J., S. 136–149. Die Novelle ist zum ersten Mal erschienen in einer französischen Fassung »Une soirée heureuse. Fantaisie sur la musique pittoresque« in: *Revue et gazette musicale de Paris* 8 (1841), 24. Oktober, 7. November, S. 463–465, 487–489.

140 Ein Analogon zu Schumanns Figuren Florestan und Eusebius. Vgl. Dahlhaus, *Klassische und romantische Musikästhetik*, S. 766.

141 Wagner, *Ein glücklicher Abend*, S. 140.

142 Ebd., S. 142.

143 Ebd., S. 140.

144 Ebd., S. 141.

Er billigt auch die Fantasiebilder eines im Konzert anwesenden Bauern, der sich bei der Aufführung der Siebten Symphonie seinen eigenen Hochzeitstag ins Gedächtnis zurückgerufen haben mag. Freund R. erklärt dagegen die Bauernhochzeit für eine Deutelei des ungebildeten Bauern und rät den »zivilisierten Stadtwohnern«, zu denen er sich selber zählt, sich »ihren natürlichen Empfindungen« zu überlassen.¹⁴⁵ In seinen Augen bleibt die Hochzeitsdeutung »dummes Zeug«¹⁴⁶.

Da die Bauernhochzeit von R. nicht einmal als subjektives Fantasiebild ganz akzeptiert wird, liegt es nahe, dass die Frage nach der Intention des Komponisten selbst gar nicht aufgeworfen wird. Im Zusammenhang sowohl mit der Siebten Symphonie als auch mit der *Eroica* bestreitet R. entschieden die Auffassung, dass Beethoven außermusikalische Ideen in seine Musik hineingelegt habe. Zum Schluss der Auseinandersetzung sind sich jedoch beide Protagonisten über die Unmöglichkeit einer Verbalisierung musikalischer Inhalte einig.¹⁴⁷

Sowohl Wagner als auch Ambros erblicken in der Siebten Symphonie ein Werk, welches der Gattungstradition des Erhabenen treu bleibt.¹⁴⁸ Das Prosaische und Triviale wird eher als Problem der sich eingebürgerten Inhaltsdeutung erkannt.¹⁴⁹ Wagner unterstellt die Hochzeitsdeutung einem Bauern, wodurch er sich weit davon distanziert. In Ambros' »Schwärmereien« wird die Hochzeitsdeutung von Faustin selbst vorgeschlagen, sie wird jedoch von den anderen Davidsbündlern heftig kritisiert. Faustin weiß sie allerdings zu verteidigen, indem er sie mithilfe von Schumanns Schwärmbrief »An Chiara« in die Sphäre des Erhabenen überführt. Auch wenn die

¹⁴⁵ Wagner, *Ein glücklicher Abend*, S. 143.

¹⁴⁶ Ebd.

¹⁴⁷ In der abschließenden Passage charakterisiert Wagner die Tonkunst ganz im Geiste von Schopenhauers Musikästhetik, die er allerdings nachweislich erst 1854 kennengelernt hat: »Das, was die Musik ausspricht, ist ewig, unendlich und ideal; sie spricht nicht die Leidenschaft, die Liebe, die Sehnsucht dieses oder jenes Individuums in dieser oder jener Lage aus, sondern die Leidenschaft, die Liebe, die Sehnsucht selbst, und zwar in den unendlich mannigfaltigen Motivierungen, die in der ausschließlichen Eigentümlichkeit der Musik begründet liegen, jeder andern Sprache aber fremd und unausdrückbar sind.« Wagner, *Ein glücklicher Abend*, S. 148. Vgl. hierzu auch Dahlhaus, *Klassische und romantische Musikästhetik*, S. 818f. Zu Wagners Entdeckung von Schopenhauers Philosophie und Ästhetik vgl. Bryan Magee, *Wagner and Philosophy*, London u. a. 2000, S. 126–151.

¹⁴⁸ Vgl. Wagner: »[...] in beiden [Beethovens A-Dur-Symphonie und Mozarts Es-Dur-Symphonie] ist das klare menschliche Bewußtsein einer zum freudigen Genuß bestimmten Existenz auf eine schöne und verklärende Weise mit der Ahnung des Höheren, Überirdischen verwebt.« *Ein glücklicher Abend*, S. 140.

¹⁴⁹ Vgl. dazu Dahlhaus' Kommentar: »Was also ›Freund R.‹ in Wagners Dialog an unterschobenen Programmen wie dem zu Beethovens A-Dur-Symphonie tadelt, ist nicht, daß sie ›poetisch‹ sind, sondern gerade umgekehrt, daß sie es nicht sind: Die Vorstellung einer Bauernhochzeit als Sujet einer Symphonie ist prosaisch und kunstfremd.« *Klassische und romantische Musikästhetik*, S. 767.

Hochzeitsdeutung in den »Schwärmereien« positiver beurteilt wird als bei Wagner, wird sie keineswegs für die einzig gültige (objektivierbare) Auslegung erklärt. Als Fazit wird in beiden Texten eingeräumt, dass einerseits das Musikerlebnis subjektiv bleibt, andererseits die musikalische Sprache eine unbestimmte ist. Ambros' und Wagners frühe Beethoven-Rezeption deuten somit auf einen gemeinsamen Standpunkt beider Ästhetiker hin. Diese Tatsache muss vor allem mit Blick auf Ambros' spätere heftige Kritik von Wagners ästhetischer Theorie und dessen schriftstellerischer Tätigkeit schlechthin hervorgehoben werden.¹⁵⁰

Ambros' letzter gewichtiger Beitrag zu Beethovens Instrumentalmusik aus der Zeit vor der Veröffentlichung der *Gränzen* ist die im März 1855 erschienene Rezension¹⁵¹ von Berlioz' *Harold-Symphonie*, in der zum Vergleich Beethovens PastoralSymphonie herangezogen wird. Ambros kritisiert darin das außermusikalische Programm der *Harold-Symphonie*, das seiner Meinung nach aus heterogenen Bildern bestehe und in einen »sittlichen und ästhetischen Missklang«¹⁵² münde. Diesem Programm stellt er den »poetischen Grundgedanken« von Beethovens PastoralSymphonie entgegen. Im Mittelpunkt seiner Deutung der ersten beiden Sätze stehen das Irdische (Natur) und das Einzelsubjekt (Wanderer), bei der Beschreibung des dritten und vierten Satzes rücken dagegen das Überirdische (Gott) und das Allgemeine (Menschheit) in den Vordergrund. Ambros rühmt die poetische Idee der *Pastorale* nicht nur ihrer Größe und Erhabenheit wegen, sondern auch wegen ihrer prozessualen Entwicklung mit ihrem kathartischen Schluss. Die organische Ideenentwicklung charakterisiert er mit folgenden Worten:

So fing also das Werk mit ganz allgemeinem Wohlgefühl an der Natur an und endete mit den höchsten Gedanken, ein Baum, der in der Erde wurzelt und mit der Krone bis in den Himmel ragt – wie soviel ähnliches bei dem einzigen Jean Paul.¹⁵³

Der Hinweis auf Jean Paul verdient besondere Aufmerksamkeit. Wie bereits in den »Schwärmereien« betrachtet Ambros die Werke seines Lieblingsschriftstellers als Analogon zu Beethovens Musik; die Motivierung dieses Vergleichs ist jedoch hier grundverschieden. In den »Schwärmereien« beruft sich Ambros auf Jean Paul, um die scharfen und unvermittelten Kontraste in Beethovens Musik zu rechtfertigen. In der Rezension von 1855 aber hebt er, von der PastoralSymphonie ausgehend, nicht mehr das Kontrastprinzip, sondern den organischen Zusammenhang und die zielgerichtete Entwicklung in Beethovens Musik hervor, ohne die Parallelisierung »Beethoven – Jean Paul« aufzugeben. Anstatt Komponist und Schriftsteller voneinander

¹⁵⁰ Vgl. hierzu S. 228 dieser Arbeit.

¹⁵¹ [Rezension in der Rubrik »Musik«], in: *Prager Zeitung* 1855, 29., 30. März.

¹⁵² [Rezension in der Rubrik »Musik«] (30. März 1855).

¹⁵³ [Rezension in der Rubrik »Musik«] (29. März 1855).

abzugrenzen,¹⁵⁴ nimmt er eine Korrektur am Bild Jean Pauls vor: Seine Romane gelten nun nicht mehr als Inbegriff des Disparaten und Bizarren, sondern des Organischen.

Für Ambros' ästhetische Auffassung über Beethovens Instrumentalmusik in den Jahren 1841 bis 1855 sind zwei Tendenzen kennzeichnend: Einerseits begreift Ambros Beethovens Instrumentalmusik als eine Ideenkunst, die außermusikalische, eindeutig interpretierbare (objektivierbare) Gedanken mitteilen kann. Andererseits versteht er unter den »Ideen« mannigfaltige, beliebig variable Fantasiebilder, die durch die Musik angeregt werden, ohne ihr direkt innezuwohnen. Beide Interpretationsansätze ergänzen sich gegenseitig, auch im Rahmen ein- und desselben Aufsatzes. Besonders typisch ist der Perspektivenwechsel für Ambros' davidsbündlerische Kollektivkritiken; dort wird er mit dem Verfahren eines pluralistischen Rezensierens eng verknüpft.

Ambros' »poetisierende Hermeneutik« der Instrumentalmusik Beethovens ist in erster Linie durch die Beethoven-Rezeption Schumanns beeinflusst. Manchmal erscheint jedoch Schumann in Ambros' Beethoven-Kritiken eher als Befürworter gegenständlich konkreter Inhaltsdeutungen. In den »Schwärmereien« beruft sich Ambros auf Schumanns (alias Florestans) Hochzeitsschilderung der Siebten Symphonie im Schwärmbrief »An Chiara«, einer Schilderung, die den falschen Eindruck erweckt, dass Florestan zu dieser Inhaltsdeutung stehe. Die Prager Davidsbündler kritisieren Florestans Hochzeitsdeutung, führen aber Argumente gegen ihn an, die paradoxerweise in Schumanns Ästhetik des Poetischen gründen. Wie gezeigt ist Ambros jedoch zugleich geneigt, sich dem Einfluss von Schumanns Ästhetik zu entziehen, d. h. eine »poetisierende Hermeneutik« durch objektivierbare Inhaltsdeutungen zu ersetzen. Seine Apostrophierung der Schlussideen von Beethovens Pastoral-symphonie als »Gott«, von der Fünften Symphonie als »Sieg des Göttlichen« und von der *Eroica* als »ewiger Ruhm«¹⁵⁵ hätte bei Schumanns Florestan kaum Zustimmung gefunden:

Am meisten jedoch zuckt es mir in den Fingerspitzen, wenn einige behaupten, Beethoven habe sich in seinen Sinfonien stets den größten Sentiments hingeeben, den höchsten Gedanken über Gott, Unsterblichkeit und Sternenlauf [...].¹⁵⁶

Beethovens Ideenkunst wird in Ambros' Kritiken nicht nur einer reinen Formmusik, sondern auch einer trivialen Kunst entgegengestellt, die sich mit »Alltagsgedanken«¹⁵⁷ beschäftigt. Ambros zufolge hört die Musik auf, bloß ein »schönes Spielwerk« zu sein,

154 Je mehr Beethovens Musik formale Logik zuerkannt worden ist, desto deutlicher ist sein Werk von dem Jean Pauls abgegrenzt worden. Vgl. Bauer, »Beethoven – unser musikalischer Jean Paul«, S. 94.

155 [Rezension in der Rubrik »Musik«] (30. März 1855).

156 Schumann, *Gesammelte Schriften*, Bd. 1, S. 121.

157 Vgl. Zitat auf S. 41 dieser Arbeit.

wenn sie für die Menschen Trägerin »höchster Ideen und höchster Interessen«¹⁵⁸ wird. Aus diesem Grund akzentuiert Ambros religiöse und metaphysische Momente in Beethovens Instrumentalmusik. Nirgendwo jedoch – und darin liegt wiederum das Gemeinsame mit Schumann – betont er im Übermaß die Bedeutung der Neunten Symphonie im geschichtlichen Prozess einer stetig zunehmenden Durchgeistigung der Musik. Das Heraustreten des Wortes aus der Musik im Finale der Neunten betrachtet Ambros keineswegs als wegweisend für die weitere Entwicklung der Instrumentalmusik.

Mit seiner ästhetischen Bewertung Beethoven'scher Instrumentalmusik knüpft Ambros an die in der Musikzeitschrift *Bohemia* betriebene Beethoven-Kritik an. Bereits seine Vorgänger Anton Müller und Bernhard Gutt haben Beethovens Werken große Aufmerksamkeit entgegengebracht. Während Müller sich insbesondere zu den großen symphonischen Werken, der Sechsten, Siebten und Neunten Symphonie, geäußert hat,¹⁵⁹ stehen im Mittelpunkt von Guts Interesse hauptsächlich die Streichquartette.¹⁶⁰ Für Guts »poetisierende Hermeneutik« ist vor allem das »Seelengemälde« als Deutungsmodell kennzeichnend. Auch die Neunte Symphonie beschreibt er als »erhabenes Gedicht«, in dem die ganze »unendliche Welt des Gefühls« liege.¹⁶¹ Ambros nähert sich Gutt vor allem in seiner Interpretation von Beethovens Kammermusik. Für seine Auslegungen der Beethoven'schen Symphonien hingegen hat er Anregungen von Müller erhalten. Beachtenswert ist insbesondere Müllers Rezension über die Pastoralsymphonie, in der er die Idee des Schlusssatzes folgendermaßen charakterisiert:

Der Schlußsatz vereinigt die Stimmen der Freude und der Andacht über den glücklich vorübergezogenen Sturm und über die erfrischten Fluren zu einem schönen Ganzen, in welchem alle besseren Empfindungen, die uns das Landleben bringen kann, ein gemeinsames höchstes Ziel in der Idee dessen finden, der sich eben so huldvoll als furchtbar groß in seiner Natur offenbart.¹⁶²

Ambros' Beschreibung einer poetischen Idee in der Pastoralsymphonie als einer prozessualen Entwicklung »vom Wohlgefühl an der Natur bis zum höchsten Gedanken«¹⁶³ steht Müllers Deutung sehr nahe. Ein weiteres gemeinsames Merk-

¹⁵⁸ Vgl. Zitat auf S. 35 dieser Arbeit.

¹⁵⁹ »Ueber die musikalische Akademie am 25. Dezember«, in: *Bohemia* 3 (1830), Nr. 156, 28. Dezember; »Ueber die musikalische Akademie vom 14. April«, in: *Bohemia* 12 (1839), Nr. 46, 16. April; »Concert spirituel der Sophienakademie«, in: *Bohemia* 15 (1842), Nr. 34, 20. März.

¹⁶⁰ Vgl. etwa »Quartette des Herrn Prof. Pixis«, in: *Bohemia* 13 (1840), Nr. 41, 5. April; »Zweite Quartetsoiree«, in: *Bohemia* 16 (1843), Nr. 40, 2. April.

¹⁶¹ »Drittes Concert des Conservatoriums«, in: *Bohemia* 19 (1846), Nr. 42, 5. April.

¹⁶² »Ueber die musikalische Akademie am 25. Dezember« (28. Dezember 1830).

¹⁶³ [Rezension in der Rubrik »Musik«] (29. März 1855).

mal beider Beethoven-Interpretationen ist darüber hinaus die Akzentuierung der Besonnenheit als Hauptzug der schöpferischen Arbeit Beethovens. So kehrt Müller in seiner Rezension der Siebten Symphonie¹⁶⁴ weniger das Kontrastprinzip als vielmehr die Einheit und den »wohlerwogenen Plan« hervor. Ebenso wird von ihm die Neunte Symphonie als ein logisch gestaltetes Werk gerühmt.¹⁶⁵ Im Kontext der Prager Beethoven-Rezeption ist es also keineswegs ungewöhnlich, dass Ambros die Neunte Symphonie in keiner seiner Kritiken als ein von einer Formkrise gezeichnetes oder gar als letztes Opus der Symphonieform überhaupt interpretiert hat, wie es in der frühen Phase der Neudeutschen Musikästhetik geschieht.¹⁶⁶

¹⁶⁴ »Ueber die musikalische Akademie vom 14. April« (16. April 1839).

¹⁶⁵ »Und doch hat B e e t h o v e n gerade in dieser Symphonie so logisch richtig gedacht, wie jeder, der über das Leben, Wirken und Leiden unseres Geschlechtes philosophirt hat.« »Concert spirituel der Sophienakademie« (20. März 1842).

¹⁶⁶ Vgl. Franz Brendel, *Die Musik der Gegenwart und die Gesamtkunst der Zukunft*, Leipzig 1854, S. 250; ders., *Geschichte der Musik in Italien, Deutschland und Frankreich. Von den ersten christlichen Zeiten bis auf die Gegenwart. Fünfundzwanzig Vorlesungen*, 2. Aufl., 2 Bde., Leipzig 1855, hier Bd. 2, S. 48; vgl. auch S. 124f. dieser Arbeit.

3. Mozart-Rezeption: Die reine Schönheit der Musik

Im vorhergehenden Kapitel wurde angedeutet, dass Ambros die Ideenmusik Beethovens klar von der »inhaltslosen« Musik Mozarts abgrenzt. Die Aufgabe des vorliegenden Kapitels wird es sein, Ambros' ästhetische Bewertung der Musik Mozarts näher zu untersuchen und anschließend die Frage zu beantworten, wie er das Kunstideal der Klassik definiert und in welchem Verhältnis zu diesem Ideal er die Musik Mozarts und Beethovens gesehen hat.

Die Hauptquelle für Ambros' Mozart-Rezeption vor 1855 ist der bereits erwähnte Essay »Mozart und seine Stellung zu unserer Zeit«, mit dem Ambros 1847 auf das Nachlassen des Prager Mozart-Kults reagiert hat. Er wollte diesen Kult nicht wiederbeleben; vielmehr ging es ihm darum, Mozarts Musik unvoreingenommen zu bewerten und ihren dauerhaften Wert der jungen, Mozart kritisch gegenüberstehenden Generation vor Augen zu führen. Ambros präsentiert sich in diesem Essay bereits als Musikhistoriker. Die ästhetische Bewertung der Werke Mozarts verbindet er mit einer Standortbestimmung des Komponisten im musikgeschichtlichen »Stammbaum«. ¹⁶⁷ Mozart nimmt darin eine zentrale Stelle ein: Er wird als »Sohn und Vater der ganzen Musik« apostrophiert. Die Rolle des Sohnes ergibt sich daraus, dass Ambros Mozarts Musik als Synthese des deutschen mit dem italienischen Stil begreift, ohne jedoch – und hier liegt der Hauptunterschied zu anderen Mozart-Apologeten ¹⁶⁸ – diese Stilsynthese im Sinne einer klassischen »Vollendung« aufzufassen. Ambros stellt fest: »Denn keiner seiner Vorfahren hat so Alles vereinigt wie er, aber beinahe in jedem Fache ist ihm irgend einer entschieden überlegen.« ¹⁶⁹ Dementsprechend betrachtet Ambros die Aufspaltung der nachmozartschen Musik in den italienischen Zweig »Rossini« und den deutschen Zweig »Beethoven« nicht als Einheitsverlust oder gar Zerfall, ¹⁷⁰ sondern als »Strahlbrechungen« der Mozart'schen Kunstsonne.

167 »Mozart und seine Stellung zu unserer Zeit« (23. August 1847).

168 Vgl. Dieter Demuth, *Das idealistische Mozart-Bild 1785–1860* (Tübingen Beiträge zur Musikwissenschaft 17), Tutzing 1997, S. 60ff.

169 »Mozart und seine Stellung zu unserer Zeit« (21. August 1847).

170 Als Höhepunkt und gewissermaßen Abschluss der musikgeschichtlichen Entwicklung wird Mozarts Musik etwa in Nëmetscheks oder Oulibicheffs Mozart-Monografie dargestellt. Franz Xaver Nëmetschek, *Lebensbeschreibung des K. K. Kapellmeisters Wolfgang Amadeus Mozart, aus Originalquellen*, 2. Aufl., Prag 1808; Alexandre Oulibicheff, *Nouvelle Biographie de Mozart suivie d'un aperçu sur l'histoire générale de la musique et de l'analyse des principales oeuvres de Mozart*, 3 Bde., Moskau 1844. Kritische Anmerkungen über Oulibicheffs Mozart-Monografie finden sich bei Ambros etwa in den »Wagneriana II«, in: *Neue Freie Presse* 1871, Nr. 2513, 24. August.

Ambros berührt gleich zu Beginn seines Essays Mozarts Lebensgeschichte. Mit der schwierigen finanziellen Lage des Komponisten begründet er die Entstehung von Werken, die Mozart nur »flüchtig« und lediglich um des Gelderwerbes willen komponiert habe. Diese benennt er allerdings nicht konkret, sondern nur allgemein: »etwa eine Claviersonate oder ein Rondo oder Variationen über ein beliebtes Thema«¹⁷¹. Er kritisiert ihre monotonen und schablonenhaften Einfälle, die dem Hörer wie »geradenasige Idealgesichter« ohne individuellen Charakter begegnen.¹⁷² Als er Mozarts Musik an einer späteren Stelle im Allgemeinen betrachtet, mildert er allerdings insofern seine Kritik, indem er von »immer demselben kleinen Kreis edler und schöner Empfindungen« spricht.¹⁷³ Die wertenden Adjektive »mäßig« beziehungsweise »geradenasig« werden durch »schön« und andere verwandte Bezeichnungen (»edel«, »süß«, »hell«, »heiter«, »lächelnd«, »ideal«, »ruhig«, »anmutig«, »lustig«, »angenehm«, »klar«) ersetzt. Gleichwohl hält Ambros diese Ausdrucksart nicht für die beste. Das »Tempethal der Empfindungen«, in denen sich Mozarts Musik bewege, ist in seinen Augen »selig« und »schön«, da es darin keinen Platz für Schmerz und Leid gebe. Gerade diese Abgrenzung aber lässt für Ambros die Musik Mozarts unvollkommen und unvollständig erscheinen. Da er den Begriff »Empfindung« synonym zum Begriff »Charakter« verwendet, bemängelt er im Grunde die Einseitigkeit der Charaktere in Mozarts Musik. Für ihn ist Mozart der Komponist, der eine Charaktervielfalt nur dann erzielt, wenn er sich an die »Schwester Poesie« anlehnen kann.¹⁷⁴

Das »Charakteristische«, das Ambros der Instrumentalmusik Mozarts abspricht, hat im Essay mehrere Deutungsfacetten. Es wird zunächst auf die Mannigfaltigkeit der Empfindungen,¹⁷⁵ dann auf ihren »psychologischen Zusammenhang« und schließlich auf die außermusikalischen, biografisch inspirierten Ideen zurückgeführt. Der Grund für eine solche Deutungsbreite ist naheliegend: Ambros spricht im Verlauf seines Essays Werke an, die eine Typisierung der Musik Mozarts als einer Musik reiner Schönheit infrage stellen. Wenn das Schöne durch ein Übergewicht von heiteren Empfindungen gekennzeichnet ist, dann müssen Werke wie beispielsweise die c-Moll-Fantasie (KV 475) ausgeklammert werden; die These, die Mozarts Musik einen psychologischen Zusammenhang aberkennt, ist beispielsweise in Bezug

171 »Mozart und seine Stellung zu unserer Zeit« (18. August 1847).

172 Ebd.

173 »Mozart und seine Stellung zu unserer Zeit« (23. August 1847).

174 Ebd.

175 Aus anderen Kritiken geht hervor, dass Ambros die Charaktervielfalt als Hauptprinzip für symphonische Formen und zugleich als Zeichen für Individualität und Originalität wahrnimmt. So macht etwa die Symphonie F-Dur von Wilhelm Taubert auf Ambros keinen tiefen Eindruck, da sie sich seiner Meinung nach »fortwährend auf ziemlich gleicher Höhe der Empfindung« hält. Ambros fügt hinzu: »Eine Symphonie aber v e r t r ä g t nicht bloß, sie v e r l a n g t Gegensätze [...]« »Acta Davidsbündeliana« (2. April 1847).

auf die g-Moll-Symphonie (KV 550) wenig überzeugend – Ambros räumt da ein, in diesem Werk entstehe »zufällig« ein psychologischer Zusammenhang zwischen den verschiedenen Stimmungen.¹⁷⁶ Als einziges gänzlich zuverlässiges Unterscheidungskriterium bei der Bewertung von Mozarts und Beethovens Instrumentalmusik erweist sich also nur das Fehlen bzw. Vorhandensein von außermusikalischen Ideen. Die inhaltslose Musik Mozarts wird dabei der Ideenmusik Beethovens untergeordnet. Im letzten Teil des Essays relativiert Ambros allerdings diese Rangordnung, wenn er die Bedeutung des Schönen als klassisches Ideal hervorhebt. Dieser Wandel in der Wertung des Schönen rührt daher, dass Ambros am Ende seines Aufsatzes Mozarts Musik nicht mehr mit der Instrumentalmusik Beethovens, sondern mit der zeitgenössischen Musik vergleicht. Mit Berufung auf Mozarts Musik warnt er vor Gefahren, denen sich die moderne Programmmusik aussetzt. Maß, Wohlklang und Schönheit in Mozarts Opern und Symphonien rühmt er als zeitlose »Lebenselemente der Tonkunst«, die bewahrt werden müssen, damit sich die Musik nicht in Regionen verirrte, »wo eigentlich alle Musik aufhört«.¹⁷⁷

An dieser Stelle drängt sich die Frage auf, ob der aus Mozarts Musik abstrahierte Schönheitsbegriff bei Ambros auch in anderen Zusammenhängen, unabhängig vom Vergleich zwischen der Mozart'schen Musik und der modernen Programmmusik, positiv konnotiert ist. Eine Rezension aus dem Jahr 1851 gibt die Antwort.¹⁷⁸ Ihr Gegenstand ist eine zeitgenössische Komposition, die in einem ungebrochenen Verhältnis zur Klassik steht: das Streichquintett A-Dur von Wenzel Heinrich Veit. Die Vermeidung eines dramatischen Gestus und »tieferer Gefühle« in diesem Werk charakterisiert Ambros als »reine Schönheit«. Im Unterschied zum Mozart-Essay von 1847 sieht er darin allerdings keinen Makel, wenn die Musik nur schöne (heitere) Empfindungen zum Ausdruck bringt. Unter Berufung auf Schiller¹⁷⁹ vermag er das »freundliche Tonspiel« ästhetisch zu rechtfertigen. Die »reine Schönheit« von Veits Quintett führt Ambros auf den nicht-dramatischen (lyrischen) Zug und auf die spielerische Art der motivischen Entwicklung im ersten Satz zurück.¹⁸⁰ Er bezieht sie allerdings auch auf die »träumerische Wehmuth« des langsamen Satzes und auf das »wundersame Spiel« des als »Märchen« betitelten Scherzosatzes. Spielt er im Zusam-

176 »Mozart und seine Stellung zu unserer Zeit« (23. August 1847).

177 »Mozart und seine Stellung zu unserer Zeit« (30. August 1847).

178 [Musikalische Anzeige] (24. August 1851).

179 Zur Bedeutung des Spiels in Schillers Ästhetik des Schönen vgl. Friedrich Schiller, *Über die ästhetische Erziehung des Menschen in einer Reihe von Briefen*, hg. von Stefan Matuschek, Frankfurt a. M. 2009, S. 57ff.

180 »Die Motive [des ersten Satzes] reichen einander, wie zum anmuthigen Wechseltanze die Hand, sie lösen einander ab, kehren in veränderter reizender Gestalt wieder, und ehe wir uns noch besinnen können, ist das freundliche Tonspiel vorbeigezogen.« [Musikalische Anzeige] (24. August 1851).

menhang mit Mozarts Musik das reine Schöne und das Poetische gegeneinander aus, so fasst er in der besprochenen Kritik das Poetische als Subkategorie des Schönen auf.¹⁸¹

Die Aufspaltung der nachmozartschen Musikentwicklung in die Zweige »Rossini« und »Beethoven«, wie sie im Mozart-Essay als Komponisten-Stammbaum vorgestellt wird, lässt erkennen, dass Ambros sich an den Geschichtsentwurf seines Onkels, des Musikhistorikers Raphael Georg Kiesewetter, anlehnt.¹⁸² Ähnlich wie Kiesewetter grenzt Ambros das Werk Beethovens vom Werk der beiden anderen Wiener Klassiker Haydn und Mozart ab.¹⁸³ Bereits 1846 hat Ambros Haydns und Mozarts Symphonien im Vergleich zu Beethovens *Eroica* als »kleine, lebenswürdige, bunte Singvögel«¹⁸⁴ bezeichnet. Auch in der »Rede Flamin's«¹⁸⁵ von 1847 wird Beethoven von Haydn und Mozart getrennt betrachtet, diesmal mit Blick auf Beethovens musikalischen Humor als Gegensatz zu Haydns Komik und Mozarts Ironie. Im Mozart-Essay stellt Ambros dann den Opernkomponisten Mozart dem Symphoniker Beethoven gegenüber.¹⁸⁶ Doch muss hinzugefügt werden, dass er Beethoven auch in seinen Vokalkompositionen scharf gegen Mozart abgrenzt:

Auch geht er [Mozart] nie und nirgends über seinen Text auch nur um eine Linie hinaus – während B e e t h o v e n sehr oft einen Text (und noch dazu einen mitunter recht matten), gleichsam nur als eine Abfahrtsstation nach unbekannten Ländern, als einen Vorwand, die erhabensten, die Worte des Gesanges weit hinter sich lassenden Ideen zu entwickeln benützt [...].¹⁸⁷

181 Vgl. hierzu Dahlhaus: »Absolute Musik wurde in der romantischen Ästhetik – im Gegensatz zur formalistischen, die zwischen absoluter Musik einerseits und poetisierenden oder programmatischen Intentionen andererseits statt zwischen absoluter, poetischer Musik einerseits und programmatischer und charakteristischer Musik andererseits eine Grenze zieht – als Verwirklichung der Idee des »rein Poetischen« verstanden.« *Die Idee der absoluten Musik*, S. 64.

182 Vgl. Raphael Georg Kiesewetter, *Geschichte der europaeisch-abendlaendischen Musik oder unsrer heutigen Musik. Darstellung ihres Ursprunges, ihres Wachsthumes und ihrer stufenweisen Entwicklung von dem ersten Jahrhundert des Christenthums bis auf unsre Zeit*, 2. Aufl., Leipzig 1846, hier S. 98–101.

183 Zum Auffassungsmodell einer »Wiener Klassik ohne Beethoven« vgl. Demuth, *Das idealistische Mozart-Bild*, S. 116f.

184 »Händels »Messias«« (31. Dezember 1846).

185 »Rede Flamin's« (29. Januar 1847).

186 »Mozart und seine Stellung zu unserer Zeit« (23. August 1847). Im Bemühen, den Unterschied zwischen Mozart und Beethoven aufgrund des Gattungsschwerpunkts zu definieren, nähert sich Ambros den an Hegel orientierten Ästhetikern. Vgl. etwa Adolf Bernhard Marx, »Mozart«, in: Gustav Schilling, *Encyclopädie der gesammten musikalischen Wissenschaften oder Universal-Lexicon der Tonkunst*, Bd. 5, Stuttgart 1837, S. 24–32, hier S. 31f.; Robert Wolfgang Griepenkerl, »Musikalisches Leben in Braunschweig«, in: *Neue Zeitschrift für Musik* 6 (1837), Nr. 14–18, 17., 21., 24., 28. Februar, 3. März, S. 57f., 60f., 65f., 69f., 74, hier S. 70.

187 »Mozart und seine Stellung zu unserer Zeit« (23. August 1847).

Richtet Ambros sein Augenmerk nur auf die Vokalmusik beider Komponisten, urteilt er nach anderen Kriterien als im Falle der Instrumentalmusik. Die Wirksamkeit des musikalischen Ausdrucks misst er nicht mit dem Maßstab des Charakteristischen, sondern mit dem des Unsagbaren.

Wie bereits angedeutet, definiert Ambros das Verhältnis zwischen Mozarts und Beethovens Instrumentalmusik hauptsächlich aufgrund des Dualismus von Objektivem (Formellem) und Subjektivem (Ideellem). Die Verinnerlichung und Durchgeistigung der Musik Beethovens hat Ambros jedoch keineswegs in der Tradition einer hegelianisch gesinnten Beethoven-Rezeption interpretiert. Im Unterschied etwa zu Griepenkerl oder Brendel, die Beethovens Instrumentalmusik Züge von Hegels romantischer Kunstform, d. h. ein Sprengen der Form und ein Übergewicht der Fantasie, zuschreiben,¹⁸⁸ geht Ambros davon aus, dass bei Beethoven das Gefäß der klassischen Form trotz des Füllens mit »großen« (romantischen) Ideen »schön« geblieben sei. In Ambros' Augen verwirklicht also auch Beethovens Musik das klassische Ideal. Bei dem Vergleich zwischen Mozart und Beethoven scheint Ambros das klassische Gleichgewicht zwischen Form und Inhalt sogar bei Beethoven stärker als bei Mozart vorzufinden. Mozarts Musik stuft er gelegentlich zu einem schönen, allerdings völlig leeren Formgefäß herab.¹⁸⁹ Vergleicht er jedoch Mozarts und Beethovens Instrumentalmusik mit der Programmmusik seiner Zeit, betrachtet er beide Komponisten als klassische Orientierungsmuster. Die Grenzlinie zwischen Mozarts Formalismus und Beethovens Idealismus wird im Kontext der Programmmusik weniger scharf gezogen, zumal Ambros an Beethovens Musik die Objektivität (Überwindung der Leidenschaften) und die kathartische Wirkung, an Mozarts Musik nicht nur die schöne Form, sondern auch ihren Inhalt (edle Gedanken) akzentuiert. Ambros' Darstellung von Mozarts und Beethovens Verhältnis zum klassischen Ideal ist also durchaus von dem Kontext abhängig, in welchem Ambros die Musik beider Komponisten behandelt.

188 Griepenkerl, *Das Musikfest*, S. 13; ders., *Ritter Berlioz in Braunschweig. Zur Charakteristik dieses Tondichters*, Braunschweig 1843, S. 15; Franz Brendel, »Robert Schumann mit Rücksicht auf Mendelssohn-Bartholdy«, in: *Neue Zeitschrift für Musik* 22 (1845), Nr. 15, 19, 21, 27, 29, 35–36, 5., 12. März, 2., 9., 30. April, 3. Mai, S. 63–67, 81–83, 89–92, 113–115, 121–123, 145–147, 149–150, hier S. 67; ders., »Die Hauptentwicklungsstufen der Tonkunst in Italien und Deutschland«, in: *Neue Zeitschrift für Musik* 24 (1846), Nr. 43–45, 47, 49, 50, 31. Mai, 4., 11., 18., 21. Juni, S. 169–171, 173–175, 177–179, 185–187, 193–194, 197–198, hier S. 187.

189 In Ambros' Aufsatz über Gutt wird dieser Gedanke pointiert ausgedrückt: »Daß Jemand [Gutt], der sich mit dem Geiste eines Shakespeare vertraut gemacht und in seine Werke fast hineingelebt, der insbesondere dem Humor des britischen Dichters in allen seinen Sprüngen und Flügen zu folgen im Stande war, den hellen, heitern, lächelnden, idealen Mozart, der überdies zuweilen allerdings schön geformte Gefäße ohne Inhalt bringt, dem Tiefsinn Bach's, der Urkraft Händel's, dem tragischen Humor Beethoven's nachsetzte, ist begreiflich.« »Bernhard Gutt als Musiker« (2. April 1849).

4. Schumann-Rezeption: Die Musik als Poesie

Das von Robert Schumann formulierte Credo der *Neuen Zeitschrift für Musik* – »eine neue poetische Zeit vorzubereiten, beschleunigen zu helfen«¹⁹⁰ – stand auch auf der Flagge der Prager Davidsbündler. Ihre Bestrebungen wurzelten in einer frühromantischen Ästhetik, die mehrfach das Thema »Poesie der Kunst« versus »Prosa des Lebens« behandelt hat. Ausgehend von der Vorstellung, die höchste Poesie könne nur jenseits der Wortsprache gedichtet werden, haben bekanntlich Autoren wie Wilhelm Heinrich Wackenroder, Ludwig Tieck und E. T. A. Hoffmann die reine Instrumentalmusik zur poetischsten Kunst erklärt.¹⁹¹ Wie jedoch Dahlhaus betont, fällt das »Poetische« nicht mit dem absolut Musikalischen zusammen, wie es später von Hanslick definiert wird, zumal in der frühromantischen Metaphysik der reinen Instrumentalmusik Platz für Stimmungen und angedeutete Sujets bleibt.¹⁹²

Bei Schumann wird der Begriff des »Poetischen« als Oppositum zum Mechanischen, Handwerkmäßigen, Trivialen und Programmatischen gebraucht.¹⁹³ Im Unterschied zu Tieck¹⁹⁴ schließt das Poetische bei Schumann auch das Logische und Organische ein:

Die Zeiten, wo man über eine zuckerige Figur, einen schmach tenden Vorhalt, einen Esdur-Läufer über die Klaviatur in Staunen geriet, sind vorbei; jetzt will man Gedanken, innern Zusammenhang, poetische Ganzheit, alles in frischer Phantasie gebadet.¹⁹⁵

190 Schumann, »Zur Eröffnung des Jahrganges 1835«, in: *Gesammelte Schriften*, Bd. 1, S. 37–39, hier S. 38.

191 Vgl. etwa: »In der Instrumentalmusik ist aber die Kunst unabhängig und frey, sie schreibt sich nur selbst ihre Gesetze vor, sie phantasirt spielend und ohne Zweck, und doch erfüllt und erreicht sie den höchsten, sie folgt ganz ihren dunkeln Trieben und drückt das Tiefste, das Wunderbarste mit ihren Tändeleien aus [...]. Diese Symphonien [...] hängen von keinen Gesetzen der Wahrscheinlichkeit ab, sie brauchen sich an keine Geschichte und an keine Charakter [sic] zu schließen, sie bleiben in ihrer rein-poetischen Welt.« Wilhelm Heinrich Wackenroder [Ludwig Tieck], »Symphonien«, in: Wackenroder, *Sämtliche Werke und Briefe*, Bd. 1, S. 240–246, hier S. 243f.

192 Dahlhaus, *Die Idee der absoluten Musik*, S. 107.

193 Schumann, *Gesammelte Schriften*, vgl. etwa Bd. 1, S. 275, 304, 354, 395, 369. Vgl. hierzu Dahlhaus, *Die Musik des 19. Jahrhunderts*, S. 145; Sponheuer, »Zur ästhetischen Dichotomie«, S. 5ff. (Sponheuer nennt als gemeinsames Merkmal der vom Poetischen ausgeschlossenen Musikformen das Fehlen ästhetischer Autonomie.)

194 Vgl. Anm. 191.

195 Schumann, *Gesammelte Schriften*, Bd. 1, S. 224.

Schumann hält die Musik für die »allgemeinste Sprache, durch welche die Seele frei, u n b e s t i m m t angeregt wird«¹⁹⁶. Den poetischen Zauber erblickt er in »feineren Schattierungen der Empfindungen«;¹⁹⁷ im Falle von Schuberts und Beethovens Musik führt er diese auf die Fortschritte in der harmonischen Sprache zurück. Doch wird das »Poetische« in Schumanns Auffassung keineswegs zeitlich begrenzt; auch Bachs Fugen beispielsweise werden von Schumann als »wahrhaft poetische Gebilde« gerühmt.¹⁹⁸ Schumanns Ästhetik des Poetischen richtet sich insbesondere gegen Werke, in denen hinter gesckmacklosen, unpassenden und bombastischen Überschriften eine schlechte Musik verborgen wird.¹⁹⁹ »Poesie des Werkes, Blüte, Geist«²⁰⁰ ist die Quintessenz, nach der Schumann als Kritiker jedes musikalische Werk – und nicht nur ein rein instrumentales – zu prüfen pflegt, ohne diese Poesie mit klaren Worten beschreiben zu können. Der einzige Weg, die Poesie der Musik in Worte zu fassen, ist der einer »poetisierenden Paraphrase«²⁰¹.

Als eifriger Leser der in Prag weit verbreiteten²⁰² *Neuen Zeitschrift für Musik* hat Ambros Schumanns Ästhetik des Poetischen aus erster Hand kennengelernt. Wie schon angedeutet, konnte er sich über Schumanns Ideen insbesondere mit seinem Kollegen Bernhard Gutt austauschen. Guts Orientierung an Schumann kommt in seinen Kritiken unverhüllt zum Vorschein:

Von dem Wesentlichen eines Kunstwerkes, von seiner ästhetischen Eigenthümlichkeit, ist durch Worte eben so wenig eine Vorstellung zu geben, als von dem Dufte einer Blume, am wenigsten aber in der Musik, die ohne alle mittelbaren Beziehungen auf die Gefühle wirkt. Man kann sich hier nur durch Vergleichen und Gleichnisse verständlich machen.²⁰³

In Anlehnung an Schumann spricht Gutt einen ästhetischen Wert nur Werken zu, die einen »Gesamtcharakter« beziehungsweise eine »eigene Physiognomie« besitzen. Musik ohne solchen poetischen Gehalt wird hingegen dem Verdacht ausgesetzt, ein leeres Geräusch zu sein.²⁰⁴ Manchmal jedoch ist die Grenze zwischen dem Prosai-

196 Schumann, *Gesammelte Schriften*, Bd. 1, S. 19.

197 Ebd., S. 27.

198 Ebd., S. 354.

199 Werke dieser Art haben Schumann veranlasst, manchmal sogar stark formalistisch klingende Ansichten zu äußern. Vgl. etwa: »In der Musik gibt es nun einmal keine »Kriegerbräute«, sondern nur Septimen und andere Akkorde [...]« Schumann, *Gesammelte Schriften*, Bd. 2, S. 138.

200 Schumann, *Gesammelte Schriften*, Bd. 1, S. 45.

201 Vgl. S. 18 dieser Arbeit.

202 Schon im Gründungsjahr 1834 gab es in Prag 50 Abonnements dieser Zeitschrift. Vgl. Robert Schumanns Brief an Albrecht Theodor Töpken vom 18. August 1834, in: *Robert Schumanns Briefe. Neue Folge*, 2. Aufl., hg. von Friedrich Gustav Jansen, Leipzig 1904, S. 51.

203 »Quartette des Herrn Prof. Pixis« (14. April 1840).

204 In einer Kritik der Es-Dur-Symphonie von Félicien David beispielsweise, bei der Gutt eine »eige-

schen und dem Poetischen derart fließend, dass ein einziges musikalisches Detail darüber entscheidet, ob Gutt einer Komposition den Kunstwerkstatus zuerkennt oder nicht:

Eine überaus schöne Wirkung macht [...] der beruhigende Abschluß des *G-moll*-Quartetts [von Wenzel Heinrich Veit] in *Dur*. Ohne diesen Durchschluß wäre der letzte Satz nicht ein Gedicht, der Schluß eines Cyclus von Gedichten, sondern eine Composition, gut für die Wirkung berechnet, vortrefflich gearbeitet, kurz, es hätte Alles, bis auf den ästhetischen Kunstwerth. An solchen kleinen aber tiefsinnigen Zügen erkennt man seinen Mann.²⁰⁵

Zu Schumanns Ästhetik des Poetischen bekannte sich auch der junge Eduard Hanslick. Viele Äußerungen in seinen Kritiken aus den 1840er-Jahren geben Zeugnis davon, dass Ambros auch in ihm einen Unterstützer der davidsbündlerischen Schumann-Apologie gefunden hat.²⁰⁶ Der Einfluss von Schumanns Ästhetik des Poetischen auf Ambros' Prager Musikkritiken wird in den Kapiteln über die Beethoven- und Berlioz-Rezeption eingehend behandelt. Das vorliegende Kapitel geht zunächst auf die verschiedenen Färbungen in der Deutung des Poesiebegriffs in Ambros' Kritiken vor 1855 ein. In einem zweiten Schritt gilt es dann zu untersuchen, wie Ambros aus der Sicht der Ästhetik des Poetischen die Musik Schumanns bewertet.

Das Epitheton »poetisch« gebraucht Ambros erstmalig systematisch zur Charakterisierung der Musik von Sigismund Goldschmidt. Ambros' »Biographische Belustigung« über den gebürtigen Prager Komponisten ist 1845 in der *Neuen Zeitschrift für Musik*

ne Physiognomie« vermisst, deutet das Zitieren von Bernard Fontenells bekannter Frage »Sonate, que me veux-tu?« [»Sonate, was willst du mir sagen?«] darauf, dass Gutt im betreffenden Werk nichts anderes als inhaltslose Spielerei erblickt. »Concert des Cäcilienvereins«, in: *Bohemia* 19 (1847), Nr. 44, 18. März.

205 »Quartette des Herrn Prof. Pixis« (14. April 1840).

206 Vgl. etwa: »Dieser [der Hörer] wird, bei dem lebhaftesten Interesse an dem geistreichen Detail der Becher'schen Musik, nur zu bald inne werden, daß ihr doch ein Wesentliches abgehe, jenes Wesentliche, das uns ergreift, rührt, beglückt, begeistert! Es fehlt ihr das klopfende Herz, die singende Seele. Und so überkam mich bei einer der interessantesten Stellen in einem Becher'schen Quartett der Gedanke: das sei Geist ohne Musik. Hierauf spielte man ein Quartett von Reiter. Das war Musik ohne Geist. Eines konnte so wenig als das andere befriedigen – im Falle der Wahl bin ich jedoch unbedingt für das Erstere.« Eduard Hanslick, »Für Musik. Dr. Alfred Julius Becher« (11. April 1847), in: ders., *Sämtliche Schriften*, Bd. 1/1, S. 115–119, hier S. 116; und: »Somit wäre da, was wir zuerst und vor Allem in jeder Composition suchen: der echte dichterische Ursprung, jenes Urlement, das die Einen immerhin Begeisterung, die Andern Liebe oder Leidenschaft, oder Ideal nennen mögen, wenn sie nur Alle damit jenen göttlichen Funken meinen, der in dem Kunstwerk dessen Abstammung von dem großen, ewigen Feuer darthut. Neben diesem kann alle Geschicklichkeit im Ausführen, so hoch wir sie auch anschlagen, immer erst an zweiter Stelle zur Frage kommen.« Eduard Hanslick, »Zweite Quartett-Soirée am 31. Dezember [...]« (12. Januar 1849), in: ders., *Sämtliche Schriften. Historisch-kritische Ausgabe*, Bd. 1/2: *Aufsätze und Rezensionen 1849–1854*, hg. von Dietmar Strauß, Wien u. a. 1994, S. 21–23, hier S. 21.

veröffentlicht worden.²⁰⁷ Ambros widmet sich zunächst den Etüden Goldschmidts und stellt sie wegen des Verzichts auf leere, virtuose Effekte den Etüden Chopins und Henselts gleich.²⁰⁸ Unter dem »poetischen Duft« dieser Etüden versteht Ambros einen klar ausgeprägten, individuellen Charakter, der auch durch außermusikalische Momente geprägt werden kann. So erwähnt Ambros z. B., dass die Etüde in e-Moll während einer Meeresfahrt komponiert wurde. Goldschmidts musikalische Poesie dokumentiert Ambros außerdem an der Ouvertüre *Frühlingsgruß* und an der Klaviersonate op. 8 *Rêverie* [sic] *au bord de la mer*.²⁰⁹ Abermals wird deutlich, dass er das Poetische in erster Linie auf eine Musik bezieht, die an außermusikalische Ideen gebunden ist. Diese bilden ein Analogon zum Gesamtcharakter des Werkes, auch wenn die Musik nicht ausgesprochen programmatisch angelegt ist.²¹⁰ Dieser poetischen Musik stellt Ambros Werke mit unpassenden, dem Charakter der Musik zuwiderlaufenden Überschriften und andere Missgriffe des »musikalischen Charakterisirens« gegenüber.²¹¹

Ähnlich wie Schumann zählt Ambros aber auch Werke wie Beethovens Klaviersonate op. 22 oder Schuberts Große Symphonie C-Dur, Werke einer »absoluten Musik«, zur Kategorie der poetischen Musik.²¹² Wenn er Schubert absichtlich als »Tondichter« statt als »Tonsetzer« bezeichnet,²¹³ will er seinen Kompositionen keineswegs

207 »Sigismund Goldschmidt, eine ›biographische Belustigung‹ von Flamin«, in: *Neue Zeitschrift für Musik* 23 (1845), Nrn. 32–33, 36, 17., 21., 31. Oktober, S. 127–128, 130–131, 142–144.

208 Ambros weist (»Sigismund Goldschmidt«, S. 143) auf einen »geistreichen Aufsatz« über Goldschmidts Etüden von Schumann hin, den er aber offensichtlich mit Schumanns ausführlicher Kritik der Etüden Ferdinand Hillers verwechselt (Schumann, *Gesammelte Schriften*, Bd. 1, S. 42–52). Goldschmidts Etüden op. 4 hat Schumann zwar auch rezensiert, allerdings nur sehr kurz. Schumann, *Gesammelte Schriften*, Bd. 2, S. 113.

209 »Sigismund Goldschmidt«, S. 143.

210 Vgl. hierzu Walter Wiora, der zwischen Programm und Analogieinhalt unterscheidet: »Mit der Überschrift fordert er [der Komponist] Spieler und Hörer zu einer Analogievorstellung auf, und diese gehört damit zu seinem Werk, doch eben als Analogieinhalt, nicht als Programm.« »Zwischen absoluter und Programmmusik«, in: *Festschrift Friedrich Blume zum 70. Geburtstag*, hg. von Anna Amalie Abert und Wilhelm Pfannkuch, Kassel u. a. 1963, S. 381–388, hier S. 383.

211 Vgl. etwa Ambros' Kritik an Klavierkompositionen von Rudolph Willmers: »Am unglücklichsten ist Herr Willmers im musikalischen Charakterisiren. Fast alle seine Werke tragen bestimmte Titel – *la pompa di festa*, *la sirène*, *Sonata eroica* u. s. w. – und fast überall ist es, als habe irgend ein Boshafter Titel hingeschrieben, denen der Inhalt des Werkes selbst schnurstracks entgegen läuft. [...] Hieße die *Pompa di festa* ganz einfach ›Etude‹, so würde gewiß jeder an der dreimaligen Steigerung des Thema [sic] Wohlgefallen finden, so aber wird man schon durch die Überschrift in vorhinein auf einen falschen Standpunkt gestellt und glaubt mit Grund einiges Festgepränge erwarten zu können.« »Zweites Concert des Herrn Willmers« (8. Februar 1846).

212 »Spaziergänge eines Musikanten« (3. Dezember 1847); »Last dying speech« (3. Januar 1849); »Bernhard Gutt als Musiker« (5. April 1849).

213 »Bernhard Gutt als Musiker« (5. April 1849). Vgl. hierzu auch Ambros' »Acta Davidsbündeliana« (1. April 1847), in denen er Schumanns Passus »Schreibt, was Ihr wollt, seyd Menschen und Dichter, ich bitt' Euch!« zitiert.

außermusikalische Inhalte unterstellen, sondern lediglich auf den »höhern geistigen Gehalt« hinweisen, dank dessen sie sich zu wahren Kunstwerken erheben.

In einer anderen Bedeutung wird der Poesiebegriff im Kontext der Programmmusik verwendet. Hier ist das Poetische an das Programmatische geknüpft. Als Höhepunkt musikalischer Poesie bezeichnet Ambros den langsamen Satz der *Symphonie fantastique*,²¹⁴ wobei er keinen Widerspruch darin sieht, dass die Poesie teilweise durch eine »geniale Tonmalerei« hervorgebracht würde. Mit Ambros' wachsender Kritik an der Programmmusik erhält allerdings auch der an sie gebundene Poesiebegriff eine negative Konnotation. So verwendet er die Bezeichnung »phantastisch-poetische Schule« für die moderne Musikrichtung, deren Repräsentanten, statt Musik zu machen, mit der Musik zu dichten bemüht seien.²¹⁵ Wie im folgenden Kapitel noch näher ausgeführt wird, setzt Ambros jedoch der programmgebundenen Poesie zunächst nicht schlechthin die Poesie der reinen bzw. der »unbestimmt anregenden« Instrumentalmusik entgegen, sondern die »Gottbegeisterung, tief-religiöse Weihe und felsenfeste Gläubigkeit« von Mendelssohns *Elias*.²¹⁶ Daraus kann man ersehen, dass die wahre »Poesie« bei Ambros, genauso wie zuvor bei Schumann, ein sehr weit gefasster Begriff ist, der auch allgemein ethische und metaphysische Maximen einschließt.²¹⁷

Während Schumann als Musikkritiker und -ästhetiker im Prager Umfeld durchaus bekannt gewesen ist, bleiben seine Musikkompositionen zunächst nur wenigen vertraut. Auf diesen Umstand weist Ambros in seinen Kritiken mehrfach hin.²¹⁸ Die Klavierkompositionen setzen sich in den Programmen öffentlicher Konzerte nur lang-

214 »Concert des Herrn Hector Berlioz« (23. Januar 1846).

215 »Elias. Ein Oratorium nach Worten des alten Testaments« (27. Dezember 1848). Infolge der Bindung des Poesiebegriffs an die Programmmusik versucht Ambros, diesen Begriff später in Bezug auf Beethoven eher zu vermeiden. In einer Kritik von 1855 heißt es: »Beethoven nahm mit feinfühelndem Sinne aus den Bildern des Land- oder Heldenlebens diejenigen Momente, welche wirklich m u s i k a l i s c h - a n r e g e n d sind; ihm und seinen Gesinnungsgenossen war und blieb die Musik die Hauptsache, er war kein Dichter, der für Dinge, welche das klar umzeichnende Wort verlangen, ungeschickter und verkehrter Weise nach der unbestimmt anregenden Musik griff [...]« [Rezension in der Rubrik »Prager Theater«], in: *Prager Zeitung* 1855, 4. September.

216 Ambros, »Elias. Ein Oratorium nach Worten des alten Testaments« (27. Dezember 1848).

217 Vgl. hierzu Sponheuer, »Zur ästhetischen Dichotomie«, S. 10.

218 »So wie auf Bach und Händel die Meister Mozart und Haydn fortbaueten, auf diese Beethoven, so meine ich, wird man als die geistigen Söhne dieses letztern und als Repräsentanten u n s e r e r Periode zwei Namen nennen M e n d e l s s o h n und B e r l i o z – vielleicht auch als dritten im Bunde S c h u m a n n. Trotzdem, daß letzteren die Leute fast nur als »Mann, der die Clara Wieck zur Frau hat« [...] kennen [...]« »Händels »Messias«« (31. Dezember 1846). »Robert S c h u m a n n, dieser geniale hochbegabte Künstler [...] ist vom großen Publikum so wenig gekannt, daß es Leute gibt, die gar nichts dagegen hätten, wollte er sich Robert Wieck, geborener Schumann nennen, die den letztern Namen als ein *accessorium* zum *principale* des erstern ansehen.« »Rede Flamin's« (28. Januar 1847).

sam durch.²¹⁹ Wie aus Ambros' Bericht über eine Prager Aufführung von Schumanns Es-Dur-Quintett im März 1855 hervorgeht, hat sich Schumanns Musik erst ab der Mitte der 1850er-Jahre dort fest etabliert:

Bemerkenswerth ist noch, daß Robert Schumanns's Quintett in *C-moll* [Es-Dur] diesmal eine begeisterte Aufnahme gefunden hat. Die Welt fängt allmählig an einzusehen, was sie an des Meisters Werken besitzt, denn er selbst ist für uns leider verloren.²²⁰

Doch es gibt Hörer, die Schumanns Musik gegenüber von Anfang an aufgeschlossen sind. Zu ihnen gehört auch Ambros' Kollege Bernhard Gutt. Im Nekrolog beschreibt Ambros Guts Begeisterung für Schumann wie folgt:

Von den neuesten Tondichtern war Robert Schumann Gutt's Liebling im höchsten Grade. Fast immer lag auf Gutt's Piano irgend eine Komposition Schumann's aufgeschlagen. Uiber diese genialen, tiefsinnigen Tondichtungen, voll seltsamer, fremder Bilder, voll Geist, voll herben und wieder tief gefühlvollen Wesens, über diese ›tropischen Wundergewächse‹, konnte Gutt länger und lieber sprechen, als sonst über irgend ein Tonwerk. Besonders liebte er die (zu wenig gekannte) phantastisch-dichterische Sonate in *Fis-moll*, die große, Liszt gewidmete Phantasie und die sogenannte ›Humoreske‹, dann Schumann's Lieder, zumal die zu Eichendorff'schen Gedichten.²²¹

Es ist also anzunehmen, dass Ambros über Gutt ausführlich Gelegenheit bekommen hat, sich mit Schumanns (frühen) Werken vertraut zu machen. Ob er sich dem Urteil seines Kollegen angeschlossen hat, wird im Folgenden hinterfragt.

Ambros schreibt seine erste Schumann-Kritik im Mai 1846 anlässlich der Prager Erstaufführung des Oratoriums *Das Paradies und die Peri*.²²² Diese Aufführung fällt in die Zeit, in der Schumann die Rezensionsfeder bereits beiseitegelegt hatte. Für die Prager Davidsbündler zieht das nach sich, dass sie sich zunehmend mit Schumann als Komponisten beschäftigen müssen. Das Oratorium wird gleich von zwei Prager Davidsbündlern – Ambros und Hanslick – rezensiert.²²³ Ambros' umfassende, mit

219 Vgl. hierzu eine Überlegung von Eduard Hanslick: »Es war jüngst die Rede davon, warum man bei der jetzigen Vorliebe für das Piano doch nie etwas von Schumanns Klavierkompositionen in unseren Konzerten gehört. ›Sie sind zu schwierig‹ heißt die gewöhnliche Antwort.« »Robert Schumann und seine Cantate ›Das Paradies und die Peri‹« (19. Mai 1846), in: ders., *Sämtliche Schriften*, Bd.1/1, S. 53–57, hier S. 54.

220 [Rezension in der Rubrik »Musik«], in: *Prager Zeitung* 1855, 31. März.

221 »Bernhard Gutt als Musiker« (2. April 1849).

222 »Die Peri und das Paradies«, in: *Bohemia* 19 (1846), Nrn. 66–68, 17., 19., 21. Mai.

223 Außerdem wurde eine mit »U« signierte, insgesamt positiv gestimmte Rezension in der Prager Presse veröffentlicht: »Was sich nach dieser ersten Aufführung von dem primitiven Eindruck sagen läßt, bezieht sich darauf, daß sich in diesem Werke wahre Schönheiten finden, die ihre Wirkung nie und nirgend verfehlen werden. Zumeist hat der Komponist die Finales der drei Abtheilungen mit außerordentlicher Liebe und reichem Aufgebote der seinen tiefen Kenntnis-

»A.« signierte Kritik in der *Bohemia* lässt zunächst gar nicht erkennen, dass der Autor Schumannianer und Davidsbündler ist.²²⁴ Ambros betont seine Unparteilichkeit: Er hegt für Schumann in jeder Beziehung höchste Achtung, umso strenger will er aber über die Musik des Oratoriums urteilen, die auf ihn eine erschlaffende Wirkung ausgeübt hat. Als Ursache für diese Monotonie nennt er zum einen das Fehlen von Rezitativen, zum anderen das Überwiegen einer düsteren, melancholischen Stimmung. Obwohl er manchen ausgewählten Nummern einen poetischen Wert zuerkennt, bewertet er das Werk, insbesondere dessen dritten Teil, sehr zurückhaltend.

Um Ambros' Urteil besser zu verstehen, ist es aufschlussreich, einen Bericht zum Vergleich heranzuziehen, den er anlässlich der Prager Wiederaufführung von *Das Paradies und die Peri* im Jahre 1857 geschrieben hat.²²⁵ Die positive Einleitung dieser Kritik – Ambros bezeichnet das Oratorium als eines der »edelsten und sinnigsten Werke der deutschen Tonkunst« – sollte nicht den Blick darauf verstellen, dass Ambros hier vieles ausführt, was in seiner Kritik von 1846 nur angedeutet worden ist.²²⁶ Dies betrifft vor allem seine Vorbehalte gegen die Textvorlage und die Einordnung des Werkes in den gattungsgeschichtlichen Kontext. Ambros nimmt in der Kritik von 1857 Anstoß an dem »nach den phantastischen Beschreibungen des Korans eingerichteten Himmereich«. Skandalös erscheint ihm insbesondere die Vorstellung, dass die Erlösermacht Christi durch die Tränen eines Sünders ersetzt werden könnte. Seine Kritik entfacht sich demnach vor allem am Quartett »Denn in der Trän' ist Zaubermacht«. Der Kern dieser Kritik liegt bereits in einer Passage aus seiner Rezension von 1846:

Wie aber der feinfühlende und denkende S c h u m a n n über die Worte: »denn in der Trän' ist Zaubermacht, die solch' ein Geist für Menschen weint«, ein ganzes Quartett setzen konnte, begreife ich nicht. Es gibt ja keine Peri's. Wenn Händel die Worte:

sen und interessanten Talenten zustehenden Mittel ausgestattet. Es finden sich zwar auch in den übrigen Nummern der trefflich aufgefassten und ausgeführten Einzelheiten gar viele, doch ermattet der allzuhäufige Sologesang die Aufmerksamkeit des Hörers einigermaßen, und sie dürften erst bei einer zweiten, fein nuancierten Aufführung in ihrem vollen Glanze zur Erscheinung kommen.« »Concert der Sophienakademie«, in: *Prager Zeitung* 1846, 19. Mai.

224 Petr Vít schloss Ambros' Autorschaft aus. »Berlioz, Liszt und Schumann in Prag 1846«, in: *Robert Schumann und die französische Romantik. Bericht über das 5. internationale Schumann-Symposium der Robert-Schumann-Gesellschaft am 9. und 10. Juli 1994 in Düsseldorf* (Schumann Forschungen 6), hg. von Ute Bär, Mainz u. a. 1997, S. 169–174, hier S. 170. Dass diese Kritik doch aus Ambros' Feder stammt, lässt sich durch Quellenvergleich ausreichend nachweisen (vgl. Haupttext unten).

225 »Die Peri und das Paradies«, in: *Prager Zeitung* (1857), 20. Mai.

226 Die Behauptung, Ambros habe in der Kritik von 1857 »eine andere Sprache« gesprochen als in der Kritik von 1846, trifft daher nur in einem eingeschränkten Maße zu. Vgl. Jarmila Gabrielová, »Robert Schumann und Prag (1837/1838 bis 1846/1847)«, in: *Robert Schumann und die Öffentlichkeit. Hans Joachim Köhler zum 70. Geburtstag*, hg. von Helmut Loos, Leipzig 2007, S. 116–122, hier S. 120.

»durch seine Wunden sind wir geheilet«, in einer großen Fuge vortragen läßt, so ist das etwas ganz anderes und Händel hat ein volles Recht dazu.²²⁷

Diese Passage findet man in einer variierten Fassung auch in seiner Kritik von 1857 wieder, wo ihr allerdings eine heftige Kritik des Libretto vorausgeht:

[...] dieses Himmelreich ist für den Christen nicht so wohlfeil, daß eine weichmüthige Erinnerung an die Unschuld der Kinderjahre hinreichen sollte gebrochenen Eid – erschlagenen Gast – betrogene Braut (und wie die Konduitleiste des Sünders in der dritten Abtheilung weiter lautet) gut zu machen. Einer für das Ewige ohnehin wenig eifrigen Zeit sollte man eine so schlafe und erschlaffende Moral nicht predigen, zumal wenn es in so handgreiflich didaktischer Weise geschieht. [...] Wenn aber der Komponist im eigenen Namen vor einem in ganz anderen Anschauungen erzogenen Publikum gerührt und ernsthaft anfängt »vor Edens Thor im Morgenprangen stand eine Peri« u. s. w., oder wenn er mit demselben gläubigen Ernst, mit dem ein Händel die Worte bringt: »durch seine Wunden sind wir geheilet«, uns versichert: »in der Thrän' ist Zaubermacht, die solch' ein Geist für Menschen weint«, so bekommt alles eine wesentlich andere Bedeutung.²²⁸

Es wäre nicht nötig, auf Ambros' Bewertung von *Das Paradies und die Peri* ausführlich einzugehen, wenn dieses Oratorium nicht eine zentrale Rolle bei der Verortung Schumanns im Kontext der Neudeutschen Musikästhetik gespielt hätte. Die Aufgabe, die sich der geistige Vater der Neudeutschen, Franz Brendel, gestellt hatte, bestand darin, Schumann in die geschichtliche Entwicklungslinie zu integrieren, die auf Wagners Musikdrama zielte. Es gelang ihm gerade mithilfe des Oratoriums *Das Paradies und die Peri*, Schumann eine Vermittlerrolle zwischen Beethoven und Wagner zuzuteilen.²²⁹ In der rezitativlosen Anlage des Werkes erkannte er einen fortschrittlichen, auf Wagners Musikdrama vorausdeutenden Zug.²³⁰ Zukunftsweisend an Schumanns Oratorium erschien Brendel ebenfalls das weltliche Sujet:

Ist der Grundgedanke des Gedichts zuletzt zwar nur eine ziemlich trockene Moral, so muss die Wahl desselben doch eine äusserst glückliche genannt werden. Dieser geistreiche, im Einzelnen schwungvolle Text gab dem Tonsetzer nicht blos Gelegenheit, seine reiche Phantasie zu entfalten [...], es wurde zugleich hier die Richtung auf das Weltliche festgestellt, und in Bezug auf die Form ein grosser Fortschritt vollbracht.²³¹

227 »Die Peri und das Paradies« (19. Mai 1846).

228 »Die Peri und das Paradies« (20. Mai 1857).

229 Franz Brendel, »Ein dritter Ausflug nach Weimar«, in: *Neue Zeitschrift für Musik* 37 (1852), Nr. 22–24, 26. November, 3., 10. Dezember, S. 225–227, 237–240, 251–254, hier S. 240; ders., *Geschichte der Musik*, Bd. 2, S. 250.

230 Brendel, *Geschichte der Musik*, Bd. 2, S. 201.

231 Ebd., S. 280. Vgl. hierzu Peter Ramroth, *Robert Schumann und Richard Wagner im geschichtsphilosophischen Urteil von Franz Brendel* (Forschungen zur Musikgeschichte der Neuzeit 1), Frankfurt am Main u. a. 1991, S. 127ff.

Der Meinungsunterschied zwischen Brendel und Ambros in der Wertung des Oratoriums ist evident: Was Brendel als Positiva hervorgehoben hat, nimmt Ambros als Fehlritte und Mängel wahr. Diese Uneinigkeit zwischen Ambros und Brendel kann als Keim ihrer späteren Meinungsdivergenzen bezüglich Wagners Opernreform gesehen werden.²³²

Wie bereits vorausgeschickt, ist nach der Prager Aufführung von *Das Paradies und die Peri* im Jahre 1846 auch eine Kritik aus der Feder von Eduard Hanslick erschienen.²³³ Hanslick schreibt sie in der Form eines offenen Briefes an Flamin (Ambros). Dieser Brief ist allerdings keine Antwort auf Ambros' Rezension des Oratoriums; der dritte Teil von Ambros' Kritik ist nämlich erst zwei Tage nach Hanslicks »Brief an Flamin« in der *Bohemia* abgedruckt worden.²³⁴ Im Unterschied zu Ambros, der seine Kritik in einem reservierten Ton verfasst, präsentiert sich Hanslick als wahrer Schumann-Verehrer. Seine Rezension gehört den Davidsbündeleien an, von denen er sich später entschieden distanziert hat.²³⁵ Er lässt sich zu einer Lobrede über Schumanns Klavierkompositionen und Lieder hinreißen; erst zum Schluss des Aufsatzes muss er zugeben, dass er damit gänzlich vom Thema abgeschweift ist. Er verspricht dann eine nähere Besprechung des Oratoriums in einem nächsten Brief, zu dem er vorausschickt:

Nur so viel will ich Dir [Flamin, d. h. Ambros] verrathen, daß die Cantate viele gar schöne, geniale Nummern und Einzelheiten enthält, vorzüglich im ersten, auch im zweiten Theil, daß mir aber im dritten die böse Peri heimlich zuflüsterte, Meister Florestan sei ein Bischen alt geworden.²³⁶

Die angekündigte Fortsetzung bleibt jedoch aus. Schon aus den oben angeführten Zeilen ist aber herauszuhören, dass Hanslick insbesondere durch den dritten Teil des Werkes in Verlegenheit gebracht worden ist, was zu Spekulationen Anlaß gibt, er habe die weitere Fortsetzung der Rezension absichtlich aufgegeben, um eine negative Kritik zu vermeiden.

Sowohl Ambros als auch Hanslick rezipieren Schumanns Musikwerke vor dem Hintergrund von dessen musikschriftstellerischer Arbeit. Ambros ist über das Libretto zum Oratorium deswegen so enttäuscht, weil er Schumann aufgrund seiner

232 Vgl. dazu auch S. 185f. der vorliegenden Arbeit.

233 »Robert Schumann und seine Cantate ›Das Paradies und die Peri‹«.

234 Mit der Anmerkung »Du hast Recht, Flamin, wenn Du es [die Beendigung von Schumanns Rezensionstätigkeit] für einen unersetzlichen Verlust nennst« bezieht sich Hanslick offenbar auf Ambros' »Zweites Sendschreiben an die Musikfreunde Prags« (*Prager Zeitung*, 22. Januar 1846), in dem Ambros sich lobend über Schumanns Kritik an der *Symphonie fantastique* äußert und in diesem Zusammenhang sein Bedauern über die Beendigung von Schumanns kritischer Tätigkeit ausspricht.

235 Vgl. Hanslick, *Aus dem Concert-Saal*, S. XIV; ders., *Aus meinem Leben*, S. 42.

236 Hanslick, »Robert Schumann und seine Cantate ›Das Paradies und die Peri‹«, S. 56f.

Musikkritiken als einen »feinfühlenden und denkenden«²³⁷ Menschen geschätzt hat. Hanslick dagegen versucht Schumanns Musikkompositionen als rationales Pendant zu den literarischen Aufsätzen Schumanns darzustellen,²³⁸ verwickelt sich dabei aber in Widersprüche, wenn er zugleich Schumanns Klavierwerke vor dem Hintergrund der fantastischen Erzählungen E. T. A. Hoffmanns rezipiert.²³⁹

Im Januar 1847, als Clara und Robert Schumann Prag besuchen,²⁴⁰ lässt Ambros sich die Gelegenheit nicht entgehen, sich als wahrer Davidsbündler zu präsentieren. Im Vorfeld des Besuchs hat er für die *Bohemia* die »Rede Flamin's des letzten Davidsbündlers, gehalten an sämtliche Bündlerschaft« geschrieben, in der er sich als Verehrer sowohl des Musikschriftstellers als auch des Komponisten Schumann zeigt. Schon die äußere, an »Fastnachtsrede«²⁴¹ Schumanns anspielende Aufsatzform ermöglicht es Ambros, seine Sympathien für Schumann zum Ausdruck zu bringen. Gleich in der Einleitung bekennt er sich zu Schumanns poetischen Idealen, indem er die zeitgenössische Virtuosen- und Salonmusik aufs Korn nimmt.²⁴² Auch an späteren Stellen werden alle Komponisten verspottet (u. a. Carl Czerny und Henri Herz), über die sich auch Schumann in seinen Kritiken abwertend zu äußern pflegt. Darüber hinaus lobt Ambros hier das Oratorium *Das Paradies und die Peri* als eine Komposition, aus der »alle Wunder des Orients uns entgegenschimmern«²⁴³, und verschleiert dadurch seine vorherige negative Kritik des Werkes. Ist Ambros Ende 1846 noch unschlüssig bezüglich Schumanns Einordnung unter die Söhne Beethovens (Mendelssohn und Berlioz),²⁴⁴ zählt er ihn in der »Rede Flamin's« schon ganz selbstverständlich zu ihnen.

237 Ambros, »Die Peri und das Paradies« (19. Mai 1846).

238 »Trotzdem scheint mir Sch. [Schumann] erst in seinem genialen Doppelwirken so recht vollständig und Er selbst, und wenn der Schriftsteller Sch. den kritischen Verstand meist unter die Vormundschaft des Gefühls stellt, hingegen bei dem T o n s e t z e r Sch. der Gedanke vorherrscht, so ergänzt und commentirt eins das andere.« Hanslick, »Robert Schumann und seine Cantate ›Das Paradies und die Peri‹«, S. 54.

239 »Da ging es mir auch manchmal durch den Sinn, als sei unser Freund Schumann so ein heimlicher Salamander, ja einmal glaubte ich aus der *Fis-moll*-Sonate deutlich Serpentinias grüngoldnes Köpfchen herausgucken zu sehen.« Ebd., S. 56.

240 Clara und Robert Schumann hielten sich auf der Rückreise von Wien vom 24. Januar bis zum 2. Februar 1847 in Prag auf. Dort wurden u. a. Schumanns Klavierquintett Es-Dur op. 44, Lieder aus dem *Liederkreis* op. 39 und das Klavierkonzert a-Moll op. 54 aufgeführt. Vgl. *Clara Schumann. Ein Künstlerleben. Nach Tagebüchern und Briefen*, hg. von Berthold Litzmann, Bd. 2: *Ehejahre*, Leipzig 1905, S. 152ff; *Robert Schumann. Tagebücher*, hg. von Gerd Nauhaus, Bd. 2: 1836–1854, Leipzig 1987, S. 412ff.

241 Schumann, *Gesammelte Schriften*, Bd. 1, S. 39–42.

242 Die Ähnlichkeit dieser Einleitung mit dem Beginn von E. T. A. Hoffmanns »Seltsamen Leiden eines Theaterdirektors« ist nicht zu übersehen: Ambros stellt sich selbst als einen geduldigen Hiob dar. »Rede Flamin's« (28. Januar 1847).

243 »Rede Flamin's« (29. Januar 1847).

244 Vgl. »Händels ›Messias‹« (31. Dezember 1846).

Bei der Charakterisierung von Schumanns Kompositionen im Allgemeinen bedient er sich einer Nuss-Metapher:

Erst kömmt die bittere grüne Schelfe – das sind die *t e c h n i s c h e n* Schwierigkeiten, mit denen S.[Schumann] seine Compositionen reichlichst ausstattet [...]. Dann kömmt aber eine zweite noch härtere Schale, ich meine den eigenthümlichen, romantischen, phantasievollen, ja phantastischen Geist, der uns aus Schumann's Compositionen mit wunderbaren Augen fremd anschaut. Hat aber der Spieler sich durch alle diese Schwierigkeiten durchgearbeitet, dann erwartet ihn der Lohn – ein Kern von einer Süße, wie man nicht eben viel Kerne sonst findet.²⁴⁵

Kennzeichnend an dieser metaphorischen Charakteristik ist die Verortung des fantastischen Geistes in der zweiten Schale. Das Fantastische stellt ein Hindernis dar, das beseitigt werden muss, damit man zu einem nicht näher spezifizierten Kern durchdringen kann. Um die Metapher ganz zu verstehen, ist an dieser Stelle ein Abstecher zu der späteren Schumann-Rezension von 1855 unumgänglich.²⁴⁶ In dieser anlässlich der Aufführung von Schumanns Klavierquintett op. 44 geschriebenen Kritik verwendet Ambros die Kernmetapher erneut. Er charakterisiert die Entwicklung des Schumann'schen Kompositionsstils als den Weg von einer fantastischen Ausdrucksweise und formalen Ungebundenheit zu einer gesunden Ausdrucksweise, maßvollen Schönheit und gerundeten Formen. In Schumanns reifen Instrumentalkompositionen entdeckt Ambros »den reellen Kern guter Musik«, wohingegen er den fantastischen Geist des Frühwerks als Grimasse verwirft. Anhand dieser Kritik wird ersichtlich, dass Ambros bereits 1847 in Schumanns Kompositionen nach diesem »Kern guter Musik« sucht. Aus diesem Grund weicht er in der »Rede Flamin's« mit Bedacht Schumanns frühen, durch die Jean Paul'sche Fantastik inspirierten Klavierwerken aus. In sein Blickfeld geraten damals insbesondere die *Studien für den Pedalflügel*. Statt den poetischen Inspirationen hebt Ambros die motivische Fortspinnungsarbeit, die Neigung zur Polyphonie sowie die harmonischen Kühnheiten als Hauptmerkmale von Schumanns Kompositionen hervor. Diese Akzentsetzung auf spezifisch musikalische Eigenschaften würde man eher bei Hanslick erwarten. Dieser jedoch zeigt sich in den 1840er-Jahren der Fantastik des Schumann'schen Frühwerks gegenüber noch durchaus aufgeschlossen. Er nimmt sie als Vorteil und Signum einer künstlerischen Exklusivität wahr:

Sch's [Schumanns] Kompositionen sind zu geistig, zu tief, zu räthselhaft, um von einem größeren Publikum verstanden zu werden; sie sind zu düster, zu deutsch, zu schwärmerisch, um es anzusprechen. Ich glaube, Sch's. Klavierkompositionen sind zu gut für unsere Konzerte [...]. Sch's Musik ist nicht für eine Mehrheit, sie ist für den Einzelnen.²⁴⁷

245 »Rede Flamin's« (28. Januar 1847).

246 »Vierte Quartettsoirée« (6. Dezember 1855).

247 Hanslick, »Robert Schumann und seine Cantate ›Das Paradies und die Peri‹«, S. 54.

5. Berlioz-Rezeption: Fragen der Programmmusik

Die Prager Aufführungen von Berlioz' Musik in den 1840er- und 1850er-Jahren haben eine lebhafte Diskussion entzündet, aus der nicht nur viele Kritiken, sondern auch Hanslicks Traktat *VMS* und Ambros' *Gränzen* hervorgegangen sind.²⁴⁸ Ambros hat mit den frühen Berlioz-Kritiken – den bekanntesten Quellen zu seiner Musikästhetik und -kritik vor der Veröffentlichung der *Gränzen* – zum einen an der Prager Diskussion um Berlioz' Programmmusik teilgenommen, zum anderen in den europäischen musikästhetischen Diskurs eingegriffen, der unter anderem von François-Joseph Fétis, Robert Schumann, Wolfgang Robert Griepenkerl, Karl Gutzkow, Johann Christian Lobe, Anton Wilhelm Florentin von Zuccalmaglio und Alfred Julius Becher getragen worden ist (s. u.). In diesem Kontext gilt Ambros in der einschlägigen Literatur als Berlioz-Apologet.²⁴⁹ Allerdings war Ambros' Berlioz-Rezeption von Anfang an facettenreicher. Um dies zu dokumentieren, werden im vorliegenden Kapitel neben Ambros' »offiziellen« Berlioz-Kritiken auch andere Aufsätze und Rezensionen aus dem besagten Zeitraum berücksichtigt, in denen sich Ambros in anderem Zusammenhang zur Ästhetik der Programmmusik geäußert und zu Berlioz' Werken Stellung genommen hat.

Den Anlass zur Eröffnung einer öffentlichen Diskussion über Berlioz' Programmmusik gab in Prag ein Konzert am 9. März 1845, bei dem das Konservatoriumsorchester unter der Leitung von Johann Friedrich Kittl die Ouvertüre zu *Le Roi Lear* aufgeführt und hiermit Berlioz' Musik zum ersten Mal auf den Boden des österreichischen Kaisertums gebracht hat. Kurz danach wurden in der Prager Presse die Kritiken von Eduard Hanslick und Bernhard Gutt veröffentlicht. Die in *Ost und West* erschienene Rezension²⁵⁰ des Davidsbündlers Hanslick trägt typische Zeichen von jugendlicher Unentschlossenheit. Aufgrund der *Lear*-Ouvertüre und der ihm aus dem Klavierauszug bekannten *Symphonie fantastique* bezweifelt Hanslick auf der einen Seite, dass Berlioz der Musik eine neue Richtung geben könnte. Auf der anderen Seite nimmt er zum Schluss alle »Abendteuerlichkeiten« der Berlioz'schen

248 Vgl. hierzu Dietmar Strauß, »Vom Davidsbund zum ästhetischen Manifest«, in: Hanslick, *Sämtliche Schriften*, Bd. 1/1, S. 271–299, hier S. 292.

249 Vgl. etwa Geoffrey Payzant, *Eduard Hanslick and Ritter Berlioz in Prague. A Documentary Narrative*. Calgary 1991, S. 10ff., 80ff.; Ines Grimm, *Eduard Hanslicks Prager Zeit. Frühe Wurzeln seiner Schrift »Vom Musikalisch-Schönen«*, Saarbrücken 2004, S. 91ff.

250 »Zweites Konzert des Konservatoriums« (12., 13. März 1845), in: Hanslick, *Sämtliche Schriften*, Bd. 1/1, S. 27–31.

Musik in Kauf, offenbar um sich nicht als »musikalischer Philister« zu kompromittieren.

In Gutts Rezension²⁵¹ trifft man auf die Topoi einer negativen Berlioz-Kritik, die sich seit Fétis²⁵² herausgebildet haben (Vorwurf der Melodiearmut, der monströsen Harmonik etc.). Gutts Urteil rührt jedoch keineswegs von einer klassizistisch orientierten Musikanschauung her. Ähnlich wie Hanslick zeigt er sich aufgeschlossen für den musikalischen Fortschritt. Berlioz' Musik stellt er nicht etwa der »absoluten« Musik Mozarts, sondern Schumanns frühen Klavierkompositionen gegenüber. Während er bei Schumann noch durchaus eine »Art Methode im Sonderlichtum« vorfindet, erscheint ihm Berlioz' *Lear-Ouvertüre* nur noch als bloße Verirrung.

Ambros' Kritik wurde nicht unmittelbar nach der Prager Aufführung der *Lear-Ouvertüre* im März 1845, sondern erst sieben Monate später in der *Wiener Allgemeinen Musikzeitung* publiziert.²⁵³ Diese Wiener Veröffentlichung hat Ambros es ermöglicht, sich sehr ausführlich zu dem Werk zu äußern und eine breitere Leserschaft, auch in den Fachkreisen, zu erreichen.²⁵⁴ Vermutlich war es gerade diese Kritik, die Berlioz im darauffolgenden Jahr zu einer Konzertreise nach Prag ermutigte.²⁵⁵

Ambros fasst gleich zu Beginn die gesplante Rezeption von Berlioz' Musik in Deutschland zusammen. Er distanziert sich sowohl vom negativen Urteil Zuccalmaglios und Gutzkows als auch von der Verherrlichung Berlioz' durch Liebe und Griepenkerl.²⁵⁶ Mit dem Motto »Ist seine Kunst das flammende Schwert, so sei dies Wort

251 »Zweites Concert des Conservatoriums«, in: *Bohemia* 18 (1845), Nr. 31, 14. April.

252 Vgl. François-Joseph Fétis, »Über Hector Berlioz und dessen Symphonie« [aus dem Französischen übersetzt von Robert Schumann], in: *Neue Zeitschrift für Musik* 2 (1835), Nr. 49–50, 19., 23. Juni, S. 197f., 201f. Schumanns Antwort auf Fétis' Aufsatz – die umfassende Rezension »Aus dem Leben eines Künstlers: Phantastische Symphonie in 5 Abtheilungen von Hector Berlioz« – erschien in der *Neuen Zeitschrift für Musik* 3 (1835), Nr. 1, 9–11, 3., 31. Juli, 4., 7. August, S. 1f., 33–35, 37f., 41–51; hier zitiert nach: »Sinfonie von H. Berlioz«, in: Schumann, *Gesammelte Schriften*, Bd. 1, S. 69–90, Bd. 2, S. 212–216.

253 »Die Ouverture zu Shakespeare's »König Lear«« (7., 9., 11. Oktober 1845).

254 Zwei Monate nach dem Erscheinen von Ambros' Kritik an der *Lear-Ouvertüre* veröffentlichte in derselben Zeitung Alfred Julius Becher seinen Aufsatz »Über Hektor Berlioz«, *Wiener Allgemeine Musikzeitung* 5 (1845), Nr. 144, 147–148, 156, 2., 9., 11., 30. Dezember. Becher nimmt dort seine früheren ablehnenden Aussprüche über Berlioz zurück und begrüßt ihn als Nachfolger Beethovens.

255 Vgl. Grimm, *Eduard Hanslicks Prager Zeit*, S. 92.

256 Anton Wilhelm Florentin von Zuccalmaglios »Sendschreiben an die deutschen Tonkundigen«, erschienen unter dem Pseudonym Gottschalk Wedel in: *Neue Zeitschrift für Musik* 7 (1837), Nr. 47, 49–50, 12., 19., 22. Dezember, S. 185–187, 193f., 197–199. Zuccalmaglio reagierte darin kritisch auf die begeisterte Rezension von Berlioz' *Grande Ouverture Les Francs-Juges* von Johann Christian Liebe, die am 9. Mai 1837 unter dem Titel »Sendschreiben an Herrn Hector Berlioz in Paris« publiziert wurde (*Neue Zeitschrift für Musik* 6, Nr. 37, S. 147–149). Karl Gutzkow, *Briefe aus Paris*, Bd. 2, Leipzig 1842, S. 31–33, abgedruckt unter »Gutzkow über Berlioz«, in: *Allgemeine musikalische Zeitung* 44 (1842), Nr. 46, 16. November, Sp. 924f.; Griepenkerl, *Ritter Berlioz in Braunschweig*.

die verwahrende Scheide« – einem Zitat aus Schumanns berühmter Rezension der *Symphonie fantastique*²⁵⁷ – bekennt er sich zu Schumanns Ansichten. Seine eigene Position im Streit um Berlioz legt er bereits im ersten Teil der Kritik an den Tag: »Und wenn ich hier für sie [die *Lear-Ouvertüre*] auftrete, so ist meine Absicht wahrlich, wahrlich die reinste [...]«²⁵⁸ Im Unterschied zu Schumann, der in seiner Rezension auf den von Liszt angefertigten Klavierauszug der *Symphonie fantastique* angewiesen ist,²⁵⁹ stützt sich Ambros auf ein gründliches Studium der Partitur der *Lear-Ouvertüre*²⁶⁰ und auf ein mehrmaliges Hören ihrer orchestralen Aufführung. Angesichts der in Deutschland mittlerweile ausgelösten Kontroverse um Berlioz fühlt sich Ambros verpflichtet, sich möglichst gründlich mit den Werken des französischen Komponisten zu beschäftigen. Er geht davon aus, dass nur unter diesen Voraussetzungen sein Urteil als »unbefangen« gelten kann.²⁶¹ Wie noch gezeigt werden soll, hat die spätere Prager Berlioz-Kritik über diese Urteilkriterien eifrig diskutiert.

Um die Leser von seiner unvoreingenommenen und fundierten Herangehensweise zu überzeugen, lässt Ambros sich wider seine Gewohnheit auf eine eingehende, mit vielen Notenbeispielen ergänzte Analyse ein. Die Formanlage des Allegro führt er auf den »zweiteiligen Bau«²⁶² der Sonatenhauptsatzform zurück; was die syntakti-

257 Der Satz stammt aus der Einleitung der Rezension, die Schumann in den *Gesammelten Schriften* ausgelassen hat. In der Ausgabe von Martin Kreisig ist sie im Anhang abgedruckt. Schumann, *Gesammelte Schriften*, Bd. 2, S. 212–216, hier S. 212.

258 »Die Ouverture zu Shakespeare's ›König Lear‹« (7. Oktober 1845).

259 Liszts Klavierauszug stand auch den Prager Davidsbündlern zur Verfügung. Ambros hielt es jedoch für höchst prekär, die Symphonie anhand des Klavierauszugs zu beurteilen. Vgl. hierzu seine Äußerung aus dem Jahr 1869: »Die Liszt'sche Transcription der *épisode de la vie d'un artiste* (der sogenannten phantastischen Symphonie) diene nur dazu, uns zu verwirren, sie gab uns eben gar kein Bild. Wir brachen uns daran alle zehn Finger und waren so klug als wie zuvor.« »Prager musikalische Memoiren. Berlioz in Prag«, in: *Bohemia* 42 (1869), Nrn. 64–65, 16., 17. März, hier Nr. 64.

260 Es handelte sich um eine Abschrift, die Johann Friedrich Kittl anfertigen ließ.

261 »Ich habe die Partitur der *Lear-Ouverture* (sie liegt in diesem Augenblick vor mir) bis in die kleinsten Einzelheiten genau geprüft, die *Ouverture* selbst dreimal *à grand orchestre* ausführen hören. Ich mag mir wohl ein unbefangenes, richtiges Urtheil zutrauen.« »Die Ouverture zu Shakespeare's ›König Lear‹« (7. Oktober 1845).

262 »Die Ouverture zu Shakespeare's ›König Lear‹« (9. Oktober 1845). Ambros' Auffassung der Sonatenhauptsatzform als zweiteilige Form (vgl. auch Ambros, *Gränzen*, S. 25) wurzelt in der Kompositionslehre des 18. Jahrhunderts (u. a. Heinrich Christoph Koch), um 1850 war sie jedoch noch üblich. Adolf Bernhard Marx interpretiert die Sonatenhauptsatzform schon ausgesprochen als dreiteilig, in einer Fußnote weist er aber darauf hin, dass man dem »gewöhnlichen Sprachgebrauche nach« nach wie vor nur zwei Teile unterscheide, d. h., Durchführung und Reprise als einzigen Teil zu deuten pflege. Adolf Bernhard Marx, *Die Lehre von der musikalischen Composition. praktisch theoretisch*, 4 Bde., hier Bd. 3, 2. Aufl., Leipzig 1848, S. 221. Vgl. hierzu auch Markus Bandur, »Sonatenform«, in: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, 2. Aufl., hg. von Ludwig Finscher, Sachteil 8, Kassel u. a. 1998, Sp. 1607–1615, hier Sp. 1610.

schen Unregelmäßigkeiten und harmonischen »Extravaganzen« betrifft, fällt es ihm jedoch schwer, sie mit dem Instrumentarium einer klassischen Formen- und Harmonielehre zu erklären. Er fügt somit ein Extrablatt à la Jean Paul in seine Kritik ein, auf dem er die Verstöße gegen die harmonisch-tonalen Gesetze und die Aufhebung der klassischen Periodensyntax witzig kommentiert. Die Besprechung des letzten Durchführungsabschnitts und der Reprise ist keine Analyse im eigentlichen Sinne, sondern eher eine verbale Nachahmung des musikalischen Verlaufs auf spritzige und unterhaltsame Art.²⁶³ Im Unterschied zu Schumann, der die unregelmäßige Syntax Berlioz' mit der Prosa Jean Pauls vergleicht und sie als »höhere poetische Interpunktion« rühmt,²⁶⁴ kann Ambros derartige Verstöße nicht ohne Weiteres gutheißen. Allerdings versucht er sie zu bagatellisieren und zu tolerieren, sei es durch Humor,²⁶⁵ sei es durch das Pochen auf die schöpferische Kraft und Freiheit des Genies:

Wenn das vulkanische Feuer eines Genie's sich g e w a l t s a m Luft macht [...], so setzt es freilich Trümmer, verwüstete Weinberge, verbrannte Ölbaumpflanzungen, und heillosen Spektakel genug – aber wir stürzen mitten im Aufruhr auf die Knie, und preisen den ewigen Urquell alles Sein's, den eben dieser Aufruhr laut verkündet, während ein Garten, den die regelrechte Schnur und Schere eines französischen Kunstgärtners in alberne Pfauenschweife und kindische Pyramiden verschnitten hat, uns nur an die kleinliche Eitelkeit der Menschen erinnert.²⁶⁶

Mit dieser bedingungslosen Anerkennung der Freiheit des Genies wendet Ambros sich polemisch gegen Zuccalmaglio, der 1837 in seinem »Sendschreiben an die deutschen Tonkundigen« eine ähnliche Metapher verwendet hat, allerdings im entgegengesetzten Sinn – um die Ungebundenheit von Berlioz' Musik zu verspotten:

Ich stelle mir die französische Kunst vor, wie einen alten *Le Notre'schen* Garten mit prächtig beschorenen Baumstädten [...], alles in dem besten Zustand [...]. Nun werden plötzlich einige Köpfe erleuchtet: »Es lebe die Natur! nieder mit der Afterkunst!« ertönt's, und gleich regt sich Fuß und Hand. Die beschorenen Bäume werden nun um-

263 Vgl. hierzu Lomnäs/Strauß, *Auf der Suche nach der poetischen Zeit*, Bd. 1, S. 100.

264 »Es scheint, die Musik wolle sich wieder zu ihren Uranfängen, wo sie noch nicht das Gesetz der Taktschwere drückte, hinneigen und sich zur ungebundenen Rede, zu einer höheren poetischen Interpunktion (wie in den griechischen Chören, in der Sprache der Bibel, in der Prosa Jean Pauls) selbständig erheben.« Schumann, *Gesammelte Schriften*, Bd. 1, S. 74.

265 »Seltsam und unebenmäßig gebaut ist die zweite Hälfte, wo die musikalische Periode durch Viertels-Triolen ausgedehnt, nach *G-dur* moduliert. Hier erscheint der Nachsatz gegen den Vordersatz fremdartig. Dagegen stritt einer der ausgezeichnetsten Tonkünstler und Kenner unter meinen Bekannten, er behauptete fest, durchaus nichts Störendes in der Stelle zu finden, obwohl ich ihn aufmerksam machte, daß das Gesicht des Advokaten in H o g a r t h 's »Punschgesellschaft«, dessen rechte Hälfte anders aussieht, als die linke, zwar ein originelles, aber kein schönes Gesicht ist.« »Die Ouverture zu Shakespeare's »König Lear«« (11. Oktober 1845).

266 »Die Ouverture zu Shakespeare's »König Lear«« (7. Oktober 1845).

gewählt [...], »und jetzt haben wir einen Park!« Geduld! mit der Zeit mag eins d'raus werden; aber noch ist er's nicht.²⁶⁷

Ambros rechtfertigt nicht zuletzt Berlioz' Verstöße gegen die klassischen Musikgesetze durch das Sujet der Ouvertüre. Er fasst diese Musik nicht nur im Ganzen, sondern auch in Einzelheiten inhaltlich auf.²⁶⁸ Die leitende Idee im Shakespear'schen Trauerspiel und in Berlioz' Ouvertüre führt Ambros auf das Motiv des Wahnsinns zurück. Hauptsächlich aufgrund dieses inhaltlichen Moments gelingt es ihm, die »Extravaganzen« der Berlioz'schen Ouvertüre bis zu einem gewissen Grad zu rechtfertigen:

In der B e r l i o z 'schen Ouverture finde ich das alles an seinem Platze und glaube, daß man den Wahnsinn (ich rede o h n e a l l e n S p o t t und beabsichtige keinen wohlfeilen, vor der Nase liegenden Witz) nicht wahrer, die Klagen des ausgestoßenen alten Vaters und Königs nicht herzerreißender schildern kann. Aber schreibe mir solches ein Schüler, so striche ich es ihm ohne Gnade.²⁶⁹

Im Zusammenhang mit dem Sujet der Ouvertüre ist darauf hinzuweisen, dass Shakespeares *König Lear* in dieser Zeit in Österreich unter Zensur stand.²⁷⁰ Es ist deswegen durchaus denkbar, dass Ambros mit seinem flammenden Schlusswort – er wolle ein »muthiges, freies Wort« für Berlioz sprechen bzw. er halte es für seine »heilige Pflicht«, »edlere Geister und edlere Werke« in Schutz zu nehmen – nicht nur Berlioz verteidigen, sondern auch eine versteckte Kritik am kulturpolitischen Klima in Österreich üben wollte.²⁷¹

Wie angedeutet, ist die Kritik der *Lear*-Ouvertüre Ambros' erste Hommage an den Musikschriftsteller und -ästhetiker Robert Schumann. In seiner Rezension von Berlioz' *Symphonie fantastique*, aus der Ambros zitiert, setzt sich Schumann für Berlioz ein, ohne jedoch die programmatische Tendenz der modernen Musik zu befürwor-

267 Zuccalmaglio, »Sendschreiben an die deutschen Tonkundigen«, S. 197.

268 »Da man weiß, daß B e r l i o z in seiner ›fantastischen Symphonie‹ sogar ›le coup fatal‹ eines fallenden Guillotinenbeiles (!!!) auszudrücken keinen Anstand genommen, so glaube ich ihm kein Unrecht zu thun, wenn ich in jener Figur [T. 1–8] die majestätische Gestalt des alten ›Lear‹ und in der ganzen Einleitung überhaupt den Akt der Reichsvertheilung und die Verstoßung Cordelia's erblicke. [...] Nun taucht folgender schmerzlicher Gesang der Oboe auf: [Notenbeispiel T. 38ff.] Hier ist Cordelia gar nicht zu verkennen.« »Die Ouverture zu Shakespeare's ›König Lear‹« (9. Oktober 1845).

269 Ebd.

270 Vgl. dazu Hanslick, *Aus meinem Leben*, S. 141; Dietmar Strauß, »... O Praga! Quando te aspiciam ...« Die Prager Berlioz-Rezeption und das Musikalisch-Schöne«, in: Hanslick, *Sämtliche Schriften*, Bd. 1/1, S. 300–314, hier S. 304f.

271 Vgl. hierzu Strauß: »Nicht zu unterschätzen ist daher der politische Aspekt der Prager Berlioz-Rezeption. Berlioz verkörperte nicht nur das schlechthin Neue in dieser Zeit, sondern hatte auch eine Ouvertüre zu einem in Österreich auf dem Index stehenden Stück geschrieben. Daß keiner der Rezensenten auf diesen Aspekt eingeht, erklärt sich möglicherweise wiederum aus der Furcht vor der Zensur.« »... O Praga! Quando te aspiciam ...«, S. 305.

ten. Seine insgesamt positive Wertung der *Symphonie fantastique* rührt daher, dass er vom Programm der Symphonie völlig abgesehen und es durch freie Fantasiebilder ersetzt hat:

Im Anfange verleidete auch mir das Programm allen Genuss, alle freie Aussicht. Als dieses aber immer mehr in den Hintergrund trat und die eigne Phantasie zu schaffen anfang, fand ich nicht nur alles, sondern viel mehr und fast überall lebendigen, warmen Ton.²⁷²

Schumann hört mithin das Werk als poetische Musik.²⁷³ Ambros jedoch fasst die *Lear-Ouvertüre* durchaus programmatisch auf. Sein Bekenntnis zu Schumanns Ästhetik des Poetischen und sein Verständnis von Berlioz' Musik sind also noch nicht miteinander kongruent.

Der Durchbruch von Berlioz' Programmmusik in Prag gelang durch Konzerte, die Berlioz dort anlässlich seiner Besuche im Januar und März/April 1846 gab. Auf dem Programm standen u. a. die *Symphonie fantastique*, die Ouvertüre *Le Carnaval romain*, ausgewählte Sätze aus *Roméo et Juliette* und aus *Harold en Italie*. Zum Erfolg, den Berlioz mit diesen Werken in Prag feierte, hatte im Wesentlichen der Prager Davidsbund beigetragen.²⁷⁴ Insbesondere Ambros' Engagement war groß. Bereits im Vorfeld des ersten Konzerts hatte er Ende des Jahres 1845 für die Zeitschrift *Ost und West* einen Artikel geschrieben, in dem er die Prager Leser mit Berlioz' Leben und Werk bekannt machte.²⁷⁵ Er spricht darin von zwei »gänzlich divergierenden Musikrichtungen« bei Berlioz und Mendelssohn,²⁷⁶ wobei er als Muster der Berlioz'schen Richtung die *Symphonie fantastique* nennt. Obwohl er einem Urteil über die Musik des französischen Komponisten noch nicht vorgreifen will, macht er durch das Lob der Schumann'schen Rezension der *Symphonie fantastique* deutlich, welche Position er im Kampf um Berlioz

272 Schumann, *Gesammelte Schriften*, Bd. 1, S. 84.

273 Zu Schumanns ästhetischer Auffassung der *Symphonie fantastique* vgl. Wolfgang Dömling, »Ganz Deutschland schenkt es ihm«. Berlioz, Schumann und die sogenannte Programmmusik«, in: *Hector Berlioz. Ein Franzose in Deutschland*, hg. von Matthias Brzoska, Hermann Hofer und Nicole K. Strohmann, Laaber 2005, S. 128–133.

274 Vgl. vor allem Payzant, *Eduard Hanslick and Ritter Berlioz in Prague*, S. 1–17.

275 »Hector Berlioz«, in: *Ost und West* (1845), Nr. 99, 12. Dezember 1845.

276 »In Rom lernte er Felix Mendelssohn-Bartholdy kennen, und zwischen diesen Anführern der beiden gänzlich divergierenden Musikrichtungen unserer Zeit (die d r i t t e , auf flüchtigen Kitzel gedankenloser Blasirtheit berechnete ist für n i c h t s zu achten) spann sich ein freundlich kollegiales Verhältnis an.« »Hector Berlioz« (12. Dezember 1845). Dass die Beziehung zwischen Berlioz und Mendelssohn nicht so idyllisch war, wie Ambros sie darstellt, belegt Mendelssohns private Korrespondenz, in der er sich bereits 1834 sehr kritisch über Berlioz' Musik äußerte. Vgl. hierzu Arnold Jacobshagen, »Die Anfänge der deutschen Berlioz-Kritik«, in: *Hector Berlioz. Ein Franzose in Deutschland*, S. 149–164, hier S. 153f., und Udo Sirker, »Goethe-Vertonungen von Berlioz und Mendelssohn«, in: ebd., S. 39–52, hier S. 51. Objektiver als im Jahr 1845 beschreibt Ambros die Beziehung zwischen Berlioz und Mendelssohn in: *Bunte Blätter*, S. 96.

einnimmt. In dieser biografischen Skizze nimmt Ambros Berlioz als Komponisten von Programmmusik wahr, beruft sich dabei aber auf Schumanns Rezension, die den Blick auf das Programmatistische in Berlioz' Musik eher unterdrückt. Deutlich spürbar ist diese Spannung auch im ersten der drei »Sendschreiben«²⁷⁷ – einer Kritikserie, mit der Ambros auf die Journaldebatte zwischen Lobe und Zuccalmaglio anspielt.²⁷⁸ Ambros beschreibt darin ausführlich die »Entstehungsgeschichte« der *Symphonie fantastique*, da er davon überzeugt ist, dass der Hörer ohne ihre Kenntnis nicht imstande sei, das Werk »richtig zu würdigen«. Mit der »Entstehungsgeschichte« meint er nichts anderes als das Programm der Symphonie, genauer gesagt das Programm der ersten vier Sätze, die damals in Prag aufgeführt wurden.²⁷⁹ Nachdem er seine Leser mit diesem Programm bekannt gemacht hat, kommt er allerdings zu einem Schluss, der seiner einleitenden Überlegung widerspricht:

Ich gestehe, dass es eine Zeit gab, wo ich über die Gedanken, eine Symphonie mit so ausführlichem Programm zu schreiben, nicht wenig entrüstet war. Aber wie sehr fühlte ich mich in der vorgestrigen Probe des Concertes über mein voreiliges Urtheil beschämt. Das Programm könnte allenfalls fehlen, man fände schon Alles aus der Musik selbst heraus.²⁸⁰

Ambros erklärt das Programm für entbehrlich, allerdings aus einem anderen Grund als Schumann. Während dieser auf das Programm verzichten will, weil er einer poetischen Wahrnehmung der Musik den Vorzug gibt, geht Ambros davon aus, dass das Programm aus der Musik allein vollständig erschließbar und erkennbar ist: »man fände schon Alles aus der Musik selbst heraus«. Indem er die Musik für höchst beredt und mitteilungsfähig hält, das Programm hingegen nur als eine entbehrliche Doppelung zur Musik ansieht, entwirft er ein Konzept von Programmmusik, welches Berlioz, zumindest am Anfang, nicht vorschwebte. Berlioz betrachtete das Verhältnis von Musik und Programm als komplementär – das Programm sollte die »Lücken in der Entwicklung des dramatischen Gedankens« füllen, welche die musikalische Sprache alleine nicht füllen konnte.²⁸¹

277 »Sendschreiben an sämtliche Musikfreunde Prags« (18. Januar 1846); »Zweites Sendschreiben an die Musikfreunde Prags« (22. Januar 1846); »Drittes und letztes Sendschreiben an die Musikfreunde Prags über H. Berlioz« (1., 3. Januar 1846).

278 Vgl. S. 67.

279 Eine vollständige Aufführung einschließlich des kontrovers diskutierten fünften Satzes fand in Prag erst drei Monate später statt. Vgl. S. 81f. dieser Arbeit.

280 »Sendschreiben an sämtliche Musikfreunde Prags«.

281 Vgl. eine zusätzliche Anmerkung zum Programm, die auf zwei verschiedenen Konzert-Programmzetteln aus den Jahren 1836 und 1838 abgedruckt wurde: »In der Tat handelt es sich keineswegs darum – wie manche offenbar geglaubt haben –, hier eine genaue Reproduktion dessen zu geben, was der Komponist mit den Mitteln des Orchesters auszudrücken sich bemüht hätte; genau das Gegenteil ist der Fall: um die Lücken in der Entwicklung des dramatischen Gedankens zu füllen, die von der musikalischen Sprache notwendigerweise offengelassen werden,

Das »Zweite Sendschreiben«, das nach der Prager Erstaufführung der *Symphonie fantastique* veröffentlicht wurde, ist gewiss das Enthusiastischste, was Ambros je über Berlioz geschrieben hat. Berlioz wird hier als eines der größten Genies der Musik und als Bahnbrecher gefeiert. Ambros befasst sich nicht mit dem aufgeführten Werk selbst, sondern setzt sich, ohne konkrete Rezensenten beim Namen zu nennen, mit der norddeutschen Berlioz-Kritik auseinander. Er wirft ihr eine falsche Herangehensweise an Berlioz' Werk vor:

Den Geist, die Idee, eine große Erscheinung in ihrer Gesamtheit zu erfassen, das ist diesen Herren nicht gegeben, sie schleppen sich kümmerlich von Einzelheit zu Einzelheit fort [...].²⁸²

Ambros spricht hier ein Problem an, auf welches bereits Schumann aufmerksam gemacht hatte: Man müsse bei Berlioz das Ganze erfassen und dürfe sich nicht von Einzelheiten beirren lassen.²⁸³

mußte er zur geschriebenen Prosa Zuflucht nehmen, um den Plan der Symphonie darzulegen und zu rechtfertigen. Der Verfasser weiß sehr wohl, daß die Musik weder das Wort noch die Kunst der Zeichnung zu ersetzen imstande sein wird. Er ist niemals der absurden Anmaßung verfallen, abstrakte Begriffe oder moralische Eigenschaften ausdrücken zu können, wohl aber Leidenschaften und Gefühle; und auch nicht der noch seltsameren, das Gebirge zu malen – er wollte lediglich den Stil und die melodischen Formen wiedergeben, die den Gesängen bestimmter Gebirgsbewohner eigen sind, oder die Gefühle, die unter bestimmten Umständen durch den Anblick dieser imposanten Massen in der Seele entstehen.« Zitiert nach: Wolfgang Dömling, »Die Symphonie fantastique und Berlioz' Auffassung der Programmmusik«, in: *Die Musikforschung* 28 (1975), S. 260–283, hier S. 268. Zum französischen Originaltext s. *Hector Berlioz. New Edition of the Complete Works*, Bd. 16: *Symphonie fantastique*, hg. von Nicholas Temperley, Kassel u. a. 1972, S. 170. Zu Berlioz' Auffassung des Programms vgl. ferner die Vorbemerkung zum Programm in der gedruckten Partitur (Auflage 1845): »Das folgende Programm ist daher wie der gesprochene Text einer Oper zu betrachten, der zu den Musikstücken hinführt und ihren Charakter und ihre Aussage erklärt.« Zitiert nach: Dömling, »Die Symphonie fantastique«, S. 278; zum französischen Originaltext s. *Hector Berlioz. New Edition of the Complete Works (Symphonie fantastique)*, S. 3. Die Entbehrlichkeit des Programms hat Berlioz erst in einer späteren Auflage der Partitur zugelassen: »[...] streng genommen kann sogar das Austeilen des Programms unterbleiben; man hat dann bloß die Titel der fünf Nummern beizubehalten. Der Verfasser schmeichelt sich mit der Hoffnung, daß die Symphonie an und für sich, und abgesehen von der dramatischen Absicht ein musikalisches Interesse darbieten kann.« Zitiert nach: Dömling, »Die Symphonie fantastique«, S. 281; zum französischen Originaltext s. *Hector Berlioz. New Edition of the Complete Works (Symphonie fantastique)*, S. 170.

282 »Zweites Sendschreiben an die Musikfreunde Prags« (22. Januar 1846).

283 »Wer beim einzelnen lange stehen bleiben will, wird nicht nachkommen und sich verirren.« Schumann, *Gesammelte Schriften*, Bd. 1, S. 71. »Die meisten haften beim ersten oder zweiten Anhören zu sehr an den Einzelheiten, und es verhält sich damit, wie mit dem Lesen einer schwierigen Handschrift, über deren Entzifferung einer, der sich bei jedem einzelnen Wort aufhält, ungleich mehr Zeit braucht, als der sie erst im ganzen überfliegt, um Sinn und Absicht kennen zu lernen.« Ebd., S. 73.

Noch bevor Ambros die »Sendschreiben«-Reihe in der *Prager Zeitung* abgeschlossen hatte, schrieb er einen Bericht über das erste Prager Konzert von Berlioz für das Blatt *Bohemia*.²⁸⁴ Obwohl die Kritik im Ganzen durchaus positiv klingt, zügelt Ambros hier, im Vergleich zu den ersten beiden »Sendschreiben«, seinen Enthusiasmus doch sichtlich. Der Grund für diese Zurückhaltung dürfte zum Teil darin gelegen haben, dass die Redaktion der *Bohemia* (Bernhard Gutt) Berlioz eher kritisch gegenüberstand. Gleichwohl würde es zu kurz greifen, wenn man in diesem Beitrag nur den Versuch sehen würde, sich dem Urteil Guts anzuschließen. Vielmehr nutzte Ambros die Gelegenheit, hier zwei der Punkte erneut anzusprechen, die er offenbar als besonders schwierig ansah: die Verwendung eines auf Beethoven gemünzten Geniebegriffs auf Berlioz und die ästhetische Rechtfertigung des Programms der *Symphonie fantastique*.

Ambros erkennt gleich zu Beginn der Kritik Berlioz' Genialität an und erklärt den Unterschied zwischen Genie und Talent:

Während das T a l e n t sich begnügt, das schon Bekannte zu erhalten und zu wahren, ist das Genie ein Columbus, der neue Welten entdeckt.²⁸⁵

Obwohl er hiermit Berlioz indirekt mit Beethoven gleichsetzt, weist er doch anschließend auf die je spezifischen Merkmale von Beethovens und Berlioz' Kompositionsweise hin:

Aber wenn Beethoven seine Tonsätze selbst beim kühnsten Schwung der Phantasie mit einer Weisheit und Besonnenheit aufbaut, und nicht selten a u f t h ü r m t, über die man in bewunderndes Staunen versinken muß, läßt sich B e r l i o z mehr gehen, er fliegt, wohin ihn sein Riesenflug eben tragen mag, und immer trägt er ihn zum vorgesteckten Ziele, zuweilen gerade, mit Adlerkraft und Schnelligkeit, zuweilen in schön geschwungenem Bogen, zuweilen in seltsamstem Zickzack.²⁸⁶

Als Kenner von Jean Paul musste Ambros sehr gut wissen, dass dieser in der *Vorschule*

284 »Concert des Herrn Hektor Berlioz« (23. Januar 1846).

285 Ebd. Die Kolumbus-Metapher verwendet später bekanntlich Wagner in Bezug auf Beethoven. Zunächst wird sie positiv gebraucht: »Hat Kolumbus uns aber gelehrt den Ozean zu beschiffen [...], so sind durch den Helden, der das weite, uferlose Meer der absoluten Musik bis an seine Grenzen durchschiffte, die neuen, ungeahnten Küsten gewonnen worden, die dieses Meer von dem alten urmenschlichen Kontinente nun nicht mehr trennt, sondern für die neugeborene, glückselige künstlerische Menschheit der Zukunft v e r b i n d e t; und dieser Held ist kein anderer als – B e e t h o v e n.« Richard Wagner, *Das Kunstwerk der Zukunft*, in: ders., *Sämtliche Schriften und Dichtungen. Volksausgabe*, 6. Aufl., Bd. 3, Leipzig o. J., S. 42–177, hier S. 85f. Später erhält die Metapher bei Wagner eine negative Bedeutung: »Der Irrtum B e e t h o v e n s war der des K o l u m b u s, der nur einen neuen Weg nach dem alten, bereits bekannten Indien aufsuchen wollte, dafür aber eine neue Welt selbst entdeckte; auch Kolumbus nahm seinen Irrtum mit sich in das Grab [...].« Richard Wagner, *Oper und Drama*, in: ders., *Sämtliche Schriften und Dichtungen. Volksausgabe*, 6. Aufl., Bd. 3, S. 222–320 und Bd. 4, S. 1–229, Leipzig o. J., hier Bd. 3, S. 278.

286 »Concert des Herrn Hektor Berlioz« (23. Januar 1846).

der *Ästhetik* dasselbe Bild gebraucht hatte, um den Unterschied zwischen wahren und falschen (»passiven«²⁸⁷) Genies zu erklären.²⁸⁸ Die Beschreibung von Berlioz' Genialität mithilfe der Jean Paul'schen Metapher ist also zweischneidig. Die Metapher darf als Chiffre für Ambros' aufkommende Zweifel hinsichtlich Berlioz' Schaffen gelesen werden: Ambros begrüßt zwar Berlioz als Genie, relativiert aber zugleich die Geniemerkmale seiner Musik durch den Vergleich mit der besonnenen Kompositionsweise Beethovens.

Was das Programm der *Symphonie fantastique* betrifft, erklärt Ambros es für ästhetisch fragwürdig:

[...] und zum Schluß [hörten wir] die phantastische Symphonie, bei der wir es dem Tondichter nur verdenken, daß er das alte Pariser Programm in einer (obend'rein herzlich schlechten) deutschen Uibersetzung unverändert wieder abdrucken ließ. Es ist des großen Künstlers durchaus unwürdig. In Paris, der Weltstadt, wo einer den andern zu überbieten sucht, da sind freilich solche Mittel nöthig, um die Aufmerksamkeit des Publikums zu erregen. In Deutschland hätten ein Paar einleitende Worte über die Idee der Symphonie und die einfachen Uiberschriften der einzelnen Sätze genügt. Beethoven brauchte bei seiner Pastoral-Symphonie auch nicht mehr.²⁸⁹

Ohne die Inspirationsquelle für seine Ansichten direkt zu erwähnen, paraphrasiert Ambros in der obigen Passage Schumann, der in seiner Rezension der *Symphonie fantastique* die unterschiedlichen Hörgewohnheiten und die ästhetische Attitüde des deutschen und des französischen Publikums wie folgt beschrieben hat:

Soweit das Programm. Ganz Deutschland schenkt es ihm: solche Wegweiser haben immer etwas Unwürdiges und Charlatanmäßiges. Jedenfalls hätten die fünf Hauptüberschriften genügt [...]. Mit einem Worte, der zartsinnige, aller Persönlichkeit mehr abholde Deutsche will in seinen Gedanken nicht so grob geleitet sein [...]. Berlioz schrieb indes zunächst für seine Franzosen, denen mit ätherischer Bescheidenheit wenig zu imponieren ist. Ich kann sie mir denken mit dem Zettel in der Hand nachlesend und ihrem Landsmann applaudierend, der alles so gut getroffen; an der Musik allein liegt ihnen nichts.²⁹⁰

287 Jean Paul, *Vorschule der Ästhetik*, S. 51.

288 »Ist der Talent-Mensch der künstlerische Schauspieler und froh nachhandelnde Affe des Genies, so sind diese leidenden Grenz-Genies die stillen, ernsten, aufrechten Wald- oder *Nachtmenschen* desselben [...]. Philosophisch- und poetischfrei fassen sie die Welt der Schönheit an und auf; aber wollen sie selber gestalten, so bindet eine unsichtbare Kette die Hälfte ihrer Glieder, und sie bilden etwas Anderes oder Kleineres, als sie wollten [...]. Sie geben leichter fremden Stoffen Form als eignen und bewegen sich freier in fremder Sphäre als in der eignen, so wie dem Menschen im Traume das *Fliegen* leichter wird als das *Laufen*. [...] so ist doch bei den passiven Genies die Welt-Anschauung nur eine Fortsetzung und Fortbildung einer fremden genialen.« Jean Paul, *Vorschule der Ästhetik*, S. 52f.

289 »Concert des Herrn Hektor Berlioz« (23. Januar 1846).

290 Schumann, *Sämtliche Schriften*, Bd. 1, S. 83f.

Ambros bezeichnet das Programm in der *Bohemia*-Kritik nicht nur als entbehrlich, sondern auch als französische Manier, die man ablehnen müsse. Hier rezipiert er Berlioz' Programmmusik zum ersten Mal völlig im Einklang mit Schumanns Ästhetik des Poetischen.

Noch bevor Ambros' »Drittes Sendschreiben« veröffentlicht wurde, sind Hanslicks und Gutts Kritiken der *Symphonie fantastique* erschienen. Da Ambros später auf sie reagiert hat, sollen sie im Folgenden näher besprochen werden. Der in *Ost und West* (22. und 24. Januar 1846) publizierte Essay »Ritter Berlioz in Prag«²⁹¹ gibt Zeugnis von Hanslicks jugendlicher Schwärmerei für Berlioz und von seinem Bekenntnis zu einer Gefühlsästhetik, die er später in *VMS* bekämpfen sollte.²⁹² Vermutlich unter dem Eindruck der persönlichen Begegnung mit Berlioz und der in der Zwischenzeit erschienenen positiven Kritiken legt Hanslick im Essay »Ritter Berlioz« die in seiner *Lear*-Kritik²⁹³ geäußerten Zweifel ab und begrüßt Berlioz als bahnbrechendes Genie.²⁹⁴ In Übereinstimmung mit Ambros²⁹⁵ hebt Hanslick das wiederholte Hören und das Studium der Partitur als unabdingbare Voraussetzung für ein ästhetisches Urteil hervor. In diesem Zusammenhang wirft er Gutt vor, er hätte Berlioz' Musik nicht gründlich genug studiert und sich somit zu einem ablehnenden Urteil verleiten lassen.²⁹⁶ Darüber hinaus betont Hanslick, dass Berlioz' *Symphonie fantastique* mitgeföhlt werden müsse – man müsse sich »mit vollem, glühenden Herzen hineinleben in des Jünglings Leidenschaft«²⁹⁷. Während Ambros sich in seiner Kritik für die *Bohemia* Schumanns negativem Urteil über das Programm der Symphonie angeschlossen hat, akzeptiert Hanslick das Programm ohne grundsätzliche Vorbehalte. Gegenüber der Musik selbst verharret sein

291 Hanslick, *Sämtliche Schriften*, Bd. 1/1, S. 39–48. Der Titel spielt auf Griepenkerls Schrift *Ritter Berlioz in Braunschweig* an, in der Berlioz als Nachfolger Beethovens gefeiert wird. Es wird angenommen, der erste Teil des Essays, in dem Hanslick sich den Urteilen Schumanns, Griepenkerls, Ambros' und Bechers anschließt, sei noch vor der Prager Aufführung der *Symphonie fantastique* als gemeinsames Werk der Prager Davidsbündler entstanden. Vgl. Payzant, *Eduard Hanslick and Ritter Berlioz in Prague*, S. 66f.; Grimm, *Eduard Hanslicks Prager Zeit*, S. 96.

292 Zur Umkehr in Hanslicks Berlioz-Rezeption zwischen den Jahren 1846–1854 vgl. Thomas Schacher, »Vom Paulus zum Saulus. Eduard Hanslicks Auseinandersetzung mit Berlioz«, in: *Berlioz, Wagner und die Deutschen*, hg. von Sieghart Döhring, Arnold Jacobshagen und Gunther Braam, Köln 2003, S. 305–315.

293 Hanslick, »Zweites Konzert des Konservatoriums« (12., 13. März 1845).

294 »Ritter Berlioz in Prag«, S. 41.

295 »Die Ouverture zu Shakespeare's »König Lear«« (7. Oktober 1845).

296 »Hätten all die Herren, die Feuer und Flammen über B.[Berlioz] spien, sich die Mühe genommen, die verpönten Werke näher kennen zu lernen, es wäre manche voreilig-tadelnde Zeile ungedruckt geblieben, und wir hätten nicht im vorigen Jahr von unserm trefflichen B. G u t t lesen müssen, daß die Ouverture zum König Lear keine Musik sei.« Hanslick, »Ritter Berlioz in Prag«, S. 44. Hanslick macht allerdings keinerlei Hinweise darauf, dass er selbst die Ouvertüre äußerst reserviert bewertet hat.

297 »Ritter Berlioz in Prag«, S. 46.

Urteil im Positiven. Das romantische Prinzip in Berlioz' Werken – »Durchbrechen der Form und Aufschwüngen der Idee in das Reich des Unermeßlichen«²⁹⁸ – wird im Essay als Fortsetzung der Beethoven'schen Tradition bejaht.

Unmittelbar nach Hanslicks Essay »Ritter Berlioz in Prag« veröffentlicht Gutt in der *Bohemia* den umfassenden Aufsatz »Hektor Berlioz«²⁹⁹. Darin wehrt er sich gegen Hanslicks Vorwurf, er hätte sich mit Berlioz' Musik nicht gründlich beschäftigt. Er gesteht, dass er sich umso tiefer von ihr angezogen gefühlt habe, je intensiver er sie kennengelernt habe. Seiner Meinung nach darf jedoch an einer schweren Zugänglichkeit und Rätselhaftigkeit der Musik nicht der ästhetische Wert des Kunstwerks gemessen werden.³⁰⁰ Die erste Wirkung sei die ausschlaggebendste. Gutts Berlioz-Aufsatz gilt in der einschlägigen Literatur allerdings keineswegs als Polemik gegen Hanslick, sondern umgekehrt als wichtige Inspirationsquelle für Hanslicks Traktat *VMS*.³⁰¹ Von zentraler Bedeutung ist in diesem Zusammenhang Gutts These, die »wahrhafte Schönheit eines Tonwerkes« bestehe in der »unmittelbaren Aeüßerung der musikalischen Idee«.³⁰² Gutts Einwand, Berlioz wolle mit den musikalischen Elementen dichten statt komponieren,³⁰³ mündete in die abschätzige Äußerung: »es h a t Musik, aber es i s t keine«³⁰⁴. Da Gutt die Programmmusik missverständlich für eine »Uiebersetzung eines Gedichtes in Töne« hält, die Sprache der Musik dabei aber für vieldeutig (nicht festbestimmt), kommt er zum folgenden Resultat:

Das ausführliche Programm zur phantastischen Symphonie war weder ein Puff, noch eine Herablassung zum verdorbenen Geschmacke des Publikums: es war eine Nothwendigkeit; denn es ist meine Uieberzeugung, daß die Symphonie nach einem solchen Programme geschrieben wurde.³⁰⁵

Gutt erklärt das Programm für unentbehrlich, weil ihm die Form zusammenhanglos und unverständlich erscheint.³⁰⁶ Gleichwohl muss betont werden, dass Gutt, obwohl

298 »Ritter Berlioz in Prag«, S. 42.

299 *Bohemia* 19 (1846) Nrn. 12–14, 27., 30. Januar, 1. Februar. Der letzte Teil von Gutts Kritik (1. Februar 1846) ist schon parallel mit dem ersten Teil von Ambros' »Drittem Sendschreiben« erschienen.

300 »Ist es mir gelungen, nicht ohne Anstrengung dort zum Verständnisse durchzudringen, wo die Menge ein verschlossenes Buch sieht, soll ich einem kleinen Kitzel von Selbstgefühl nachgeben, und das Kunstwerk als eine theuere Errungenschaft um so höher zu stellen? Ich werde nur mißtrauischer seyn.« Gutt, »Hektor Berlioz« (27. Januar 1846).

301 Vgl. hierzu Strauß, »... O Praga! Quando te aspiciam ...«, S. 311; Grimm, *Eduard Hanslicks Prager Zeit*, S. 110ff.

302 »Hektor Berlioz« (27. Januar 1846).

303 Dies war ein bekanntes Motiv der Berlioz-Rezeption seit Ludwig Rellstab. Vgl. Gunther Braam, »Ein gewisser Hector Berlioz ...« Die Berlioz-Rezeption in der deutschen musikalischen Fachpresse (1829–1841) – eine Blütenlese«, in: *Hector Berlioz. Ein Franzose in Deutschland*, S. 134–148, hier S. 135.

304 »Hektor Berlioz« (27. Januar 1846).

305 Ebd.

306 Zur Form des ersten Satzes merkt Gutt an: »Der erste Satz, ein verzweiflungsvolles Suchen,

er sich für ein Bewahren einer formalen Logik ausspricht, keineswegs nur von einem rein formalistischen Standpunkt her argumentiert. Er definiert das musikalisch Schöne nicht nur als »unmittelbare Aeufßerung der musikalischen Idee«, sondern auch als »Ausklingen der Seele in Tönen«³⁰⁷. Was er in Berlioz' Musik vermisst, ist in erster Linie eine poetische Quintessenz:

Ihm [Berlioz] steht ein poetisches Gebilde vor dem Geiste, und für das nimmt er oder sucht er einen Ausdruck durch Musik [...]. Nur weil seine Compositionen nicht frei und musikalisch gerundet dem Gemüthe entfließen, erscheinen sie so oft kühl, berech-

schwingt sich phantastisch über die letzte Spur des zweitheiligen Schema [sic] hinaus.« »Hektor Berlioz« (30. Januar 1846). Gutt definiert somit die Programmmusik hauptsächlich über ihre Formlosigkeit. Diese Definition findet sich später bei Otto Klauwell wieder, der unter der »eigentlichen Programmmusik im strengen Sinne des Wortes« eben jene Musik versteht, die rein musikalisch nicht fasslich sei und einem unlösbaren Rätsel gleiche. (*Geschichte der Programmmusik von ihren Anfängen bis zur Gegenwart*, Leipzig 1910, S. VI) Gegen Klauwells Definition trat Dahlhaus kritisch auf, ohne jedoch auf den Umstand hinzuweisen, dass ihre Wurzeln bis in das 19. Jahrhundert zurückreichen. Dahlhaus, *Klassische und romantische Musikästhetik*, S. 717.

- 307 »Hektor Berlioz« (30. Januar 1846). Insofern deckt sich das musikalisch Schöne bei Gutt mit Schumanns Begriff des Poetischen. Dies lässt sich deutlich an Guts Ausführungen über Mendelssohns Musik dokumentieren: Mendelssohns Werke der reinen (absoluten) Instrumentalmusik galten Gutt als Inbegriff einer formalen Musik, die zwar »geistreich combinirt«, doch »nicht an das Herz rührend« sei. Diese Ansicht formulierte Gutt dabei nur kurz nachdem sein Essay »Hektor Berlioz« erschienen war – vgl. »Zweite Quartettsoirée«, in: *Bohemia* 19 (1846), Nr. 38, 29. März. In seinem grundlegenden Nekrolog-Essay »Mendelssohn-Bartholdy« von 1847 (*Bohemia* 20, Nrn. 182–185, 14., 16., 18., 19. November) gesteht Gutt, dass ihm Mendelssohn lange Zeit fremd gewesen sei (in: Nr. 184). Er vermochte schließlich dessen Instrumentalmusik ästhetisch zu rechtfertigen, und zwar als Gegenstück zu Beethovens »seelenausdrückender« Musik: »Wer in der Musik nur die scharfe Ausprägung einer großen Subjectivität sucht – wie z. B. Beethoven unerreicht darin ist, ein Stück seines eigensten Ich zu objectiviren – dem bleibt Mendelssohn's eigenthümlicher Werth verschlossen. Seine Musik ist die einer klaren durch die Phantasie gegangenen Anschauung.« (In: Nr. 185) Dass Gutt kein Vorkämpfer des Formalismus war, kommt ebenfalls in einer Kritik aus dem Jahr 1848 (dem Jahr vor Guts Tod) deutlich zum Vorschein. Darin akzeptiert Gutt das Streben der modernen Musik nach dem Charakteristischen als eine weitere Stufe der geschichtlichen Musikentwicklung: »[...] wenn die neue Gattung des Charakterstückes für Orchester [Gutt rezensiert hier Gades Ouvertüre *Im Hochlande*] mit bestimmtem poetischem Gegenstande mit Recht, obgleich gegen die ältere musikalisch-ästhetische Theorie, einmal aufgestellt worden ist, muß sie rein erhalten werden, das heißt, der Compositeur muß den gegebenen Sonderausdruck auf die schärfste, wenigstens auf unverkennbare Weise auszuprägen wissen.« (»Letztes Abonnementsconcert«, in: *Bohemia* 21, 1848, Nr. 16, 28. Januar) Die Ansicht, Guts ästhetische Anschauung leite sich ab aus dessen Äußerungen im Zusammenhang der Auseinandersetzung mit der Musik Berlioz' (vgl. Grimm, *Eduard Hanslicks Prager Zeit*, S. 110), muss daher relativiert werden. Etwas zugespitzt formuliert erscheint daher auch das Postulat: »Hanslick übernahm damit grundsätzliche ästhetische Anschauungen Guts und machte sie unter seinem Namen weltweit bekannt.« (Ebd., S. 117) Oder: »Mit VMS übernahm Hanslick Guts ästhetische Position.« Strauß, »... O Praga! Quando te aspiciam ...«, S. 311.

net, ja nicht selten jener Euler'schen Musik zu vergleichen, die auf die mathematischen Werthe der Tonverhältnisse gegründet war.³⁰⁸

Dass Gutt in der Prager Diskussion um die Programmmusik dennoch als Anhänger des Formalismus und als Ambros' Gegner erscheint, ist auf die zeitgenössische Rezeption zurückzuführen. In dieser Diskussion über Berlioz neigten Kritiker oft dazu, die Ansichten der Gesprächspartner zuweilen sehr einseitig zu interpretieren und so die durchaus bestehenden Übereinstimmungen zwischen den Parteien zu verschweigen. Dies trifft durchwegs auch auf Ambros' »Drittes Sendschreiben« zu, in dem er auf die kurz zuvor veröffentlichten Beiträge von Hanslick und Gutt reagiert. Ambros berührt darin Punkte, in denen er von der Meinung »der schätzbaren Beurtheiler« abweiche. Doch schon die Nennung beider Kritiker in einem Atemzug zieht gewisse Missinterpretation nach sich. Im Grunde wendet sich Ambros nur gegen Gutt. Dessen These, die Musik sei ihrem Wesen nach eine »unmittelbare Aeufßerung der musikalischen Idee« und ein »Ausklängen der Seele in Tönen«, verwandelt sich in Ambros' Gegenargumentation in ein rein formalistisches Postulat:

Ich meine aber, so wenig die Dichtkunst ein bloßes Spiel mit langen und kurzen Sylben und mit Versmaßen ist, so wenig kann und darf die Musik ein bloßes Spiel mit Tönen sein. Wäre sie nicht m e h r , so streiche man sie aus der Reihe der schönen Künste, denn dann hat sie nicht mehr Werth als etwa ein Kaleidoskop.³⁰⁹

Indem Ambros beweisen will, dass die Musik nicht nur Form, sondern Ausdruck eines bestimmten Charakters³¹⁰ sei, erweckt er den falschen Eindruck, Gutt hätte die Musik rein formal verstanden. Dies war jedoch keineswegs der Fall. Gutt weist explizit darauf hin, dass das Schöne aus einem idealen und einem formalen Moment bestehe, wobei er das ideale Moment für »unendlich wichtiger« hält.³¹¹ Mit seiner Würdigung des »musikalischen Charakterisirens« in den Kompositionen Berlioz' schreibt also Ambros zum Teil an Gutts Thesen vorbei.³¹² In der Reaktion auf Gutts

308 »Hektor Berlioz« (30. Januar 1846).

309 »Drittes und letztes Sendschreiben an die Musikfreunde Prags über H. Berlioz« (1. Februar 1846). Ambros hatte die Kaleidoskop-Metapher also schon acht Jahre vor Hanslicks *VMS* verwendet, allerdings in einem pejorativen Sinne.

310 Neben dem Charakterbegriff verwendet Ambros im »Dritten Sendschreiben« synonym auch die Begriffe »Affekt« und »Geist«.

311 »Hektor Berlioz« (30. Januar 1846).

312 Gutt stellt fest: »Charakteristik ist der Hauptzug und die Hauptstärke dieser [Berlioz'] Compositionen. Den musikalischen Stoff beherrscht Berlioz mit unglaublichem Geiste. Er behandelt das Orchester genialer, und für den besonderen Ausdruck zweckmäßiger, als je ein Künstler sein Instrument. [...] der Effekt ergibt sich ihm als die Form des Ausdrucks, er hat seine Bedeutung. Diese oft gar seltsamen Zusammenstellungen von Klangfarben sind nicht etwas kalt Er künsteltes, sondern nur der glühende Drang nach sprechender Bestimmtheit des Ausdrucks.« »Hektor Berlioz« (27. Januar 1846).

Aufsatz ist Ambros sogar bereit, das Programm der *Symphonie fantastique* ästhetisch zu rechtfertigen, obwohl er es zuvor in seiner Kritik in der *Bohemia* verworfen hat.³¹³ Zur Vereinfachung der Rechtfertigung zieht er ein als »Jagd« betitelt Klavierstück von Georg Karl Kulenkamp zum Vergleich heran, dessen triviales Programm er einerseits der poetischen Idee in Beethovens *Pastorale*, andererseits dem Programm von Berlioz' *Symphonie fantastique* gegenüberstellt:

Niemand wird an dem »Erwachen heiterer Empfindungen bei der Ankunft auf dem Lande«, an der Scene am Bach, an dem »Abschied, Abwesenheit, Wiedersehen«, Anstoß nehmen. Aber dagegen liest man in einem Clavierstück des Herrn K u l e n k a m p , die »Jagd« benamset: »Ein Hase springt auf, Fehlschüsse, spöttische Bemerkungen, fade Entschuldigungen.« [...] B e r l i o z ' s Musik regt den alten Gränz- und Territorialstreit zwischen der Ton- und Dichtkunst lebhafter als je auf. Aber es ist einiger Unterschied zwischen einem Genie und einem Dummkopf, zwischen einem »Gang zum Hochgericht, wo der Fall des Beiles den letzten Gedanken an die Geliebte unterbricht« und »aufspringenden Hasen« [...].³¹⁴

Ambros' Interpretation von Gutt als Formalisten ging somit einher mit einer Selbstdarstellung als Anhänger der Programmmusik. Dass beide Kritiker dabei an Schumanns Ästhetik des Poetischen orientiert waren, wird erst bei näherer Betrachtung ersichtlich.

Im zweiten Teil des »Dritten Sendschreibens« reagiert Ambros auf Gutt's Vorwurf der Formlosigkeit bei Berlioz. Obwohl er mit dem Motto dieses Sendschreibens, einem Goethe-Zitat³¹⁵, abermals auf die Freiheit des Genies pocht, liegt ihm viel daran nachzuweisen, dass den Sätzen der *Symphonie fantastique* »ein ordnender Geist« innewohnt. In Anlehnung an Schumann grenzt auch Ambros die Form des ersten Satzes vom überkommenen Modell der Sonatenhauptsatzform ab. Schumanns Feststellung, »wir wüßten nicht, was die letzte [die Sonatenhauptsatzform] vor der

313 Vgl. »Concert des Herrn Hektor Berlioz« (23. Januar 1846).

314 »Drittes und letztes Sendschreiben an die Musikfreunde Prags über H. Berlioz« (1. Februar 1846). Auf Kulenkamps Klavierstück ist Ambros offensichtlich bei der Lektüre von Schumanns Rezensionen gestoßen: »Über die vierhändige »Jagd« des Hrn. K u l e n k a m p kann man keinen neuen Gedanken aufbringen, da der Inhalt auf einer sehr sauberen Vignette und in einem Programm ausführlich zu sehen und zu lesen ist. Da findet man z. B.: »11. Ein Hase springt auf; Fehlschüsse. 12. Spöttische Bemerkungen. 13. Fade Entschuldigungen« usw. Der Komponist fürchtet selbst in einem an die Redaktion gerichteten Schreiben, daß solche bemerkte Details Anlaß zu Spötteleien geben könnten, daß er aber solche Kleinigkeiten der wahrheitsgemäßen Darstellung halber nicht hätte übergehen dürfen usw. Im ersten Punkt hat er ganz, im zweiten nur halb recht.« Schumann, *Gesammelte Schriften*, Bd. 1, S. 235.

315 Das Zitat ist aus Goethes Anmerkungen zu *Rameaus Neffe* entnommen: »Dem Genie ist nichts vorzuschreiben, es läuft glücklich wie ein Nachtwandler über die scharfen Gipfelfrühen weg, von denen die wache Mittelmäßigkeit beim ersten Versuche herunterplumpt.«

ersten [Berlioz' symmetrischer Bogenform] an Mannigfaltigkeit und Übereinstimmung voraushaben sollte«³¹⁶, paraphrasiert Ambros wie folgt:

Man bemerke, daß dieser Grundriß etwas merkwürdig Symmetrisches hat, und ich sehe nicht ein, warum diese Form nicht eben so gut sein soll, als die bisher übliche zweitheilige.³¹⁷

Erblickte Gutt in den Abweichungen von der Sonatenhauptsatzform in der *Symphonie fantastique* gefährliche Symptome einer Formauflösung, würdigt Ambros sie als Zug schöpferischer Originalität:

Wahrhaftig, wir sollten dem, der im Stande ist, neue interessante Formen zu bilden, statt ihn als Neuerer zu verketzern, eine Lorbeerkrone winden, denn welche ungeheure Einförmigkeit käme nach und nach in die Musik, wenn Alles und Alles nach dem beliebten zweitheiligen Schema [der Sonatenhauptsatzform] componirt würde, das den Herren freilich am Ende so bequem sitzt, wie ein abgetragener Rock.³¹⁸

Ambros' letzte Kritik, geschrieben 1846 anlässlich von Berlioz' Prager Besuch, bespricht die erste vollständige Prager Aufführung der *Symphonie fantastique* am 31. März.³¹⁹ Im Mittelpunkt von Ambros' Aufmerksamkeit steht der in diesem Konzert in Prag zum ersten Mal erklangene fünfte Satz und das mit ihm verbundene Problem der ausbleibenden Katharsis. Dieses Problem hatte bereits Schumann beschäftigt. In seiner Rezension nahm er Anstoß daran, dass Berlioz nach dem dritten Satz die Leidenschaften nicht gebändigt habe. Der ästhetisch unbefriedigende Schluss der Symphonie war schließlich der Grund dafür, warum er sich in der Urfassung seiner Kritik geweigert hatte, der Symphonie den Wert eines Kunstwerks anzuerkennen.³²⁰ Ambros versuchte diesen Mangel durch Berlioz' Jugend zu entschuldigen:

316 Schumann, *Gesammelte Schriften*, Bd. 1, S. 73. Zu Schumanns Formanalyse der *Symphonie fantastique* vgl. Gerold W. Gruber, »Neue Bahnen« der musikalischen Analyse? Robert Schumanns Betrachtung der *Symphonie fantastique*, in: *Zur Geschichte der musikalischen Analyse. Bericht über die Tagung München 1993*, hg. von Gernot Gruber, Laaber 1996, S. 97–104; Rainer Kleinertz, »Schumanns Rezension von Berlioz' *Symphonie fantastique* anhand der Klavierpartitur von Liszt«, in: *Robert Schumann und die französische Romantik*, S. 139–151, hier S. 147ff.

317 »Drittes und letztes Sendschreiben an die Musikfreunde Prags über H. Berlioz« (3. Februar 1846).

318 Ebd.

319 [Rezension in der Rubrik »Theater«] (5. April 1846).

320 »Wie ich den Komponisten kennen gelernt habe, will ich ihn darstellen, in seinen Schwächen und Tugenden, in seiner Gemeinheit und Geisteshoheit, in seinem Zerstörungssingrimm und in seiner Liebe. Denn ich weiß, daß das, was er gegeben hat, kein Kunstwerk zu nennen ist, ebensowenig wie die große Natur ohne Veredlung durch Menschenhand, ebensowenig wie die Leidenschaft ohne den Zügel der höhern moralischen Kraft. [...] Und hier [am Ende des dritten Satzes] war die Stelle, wo einer, der sich den Namen eines »Künstlers« verdienen wollte, abgeschlossen und den Sieg der Kunst über das Leben gefeiert hätte.« Diese Passage gehört zu jenem Teil der Rezension, den Schumann in den *Gesammelten Schriften* ausgelassen hat. In der Ausgabe von Martin Kreisig ist dieser Teil im Anhang abgedruckt. Schumann, *Gesammelte Schriften*, Bd. 2, S. 212–216, hier S. 213f.

Aber der Jüngling Berlioz hätte eben so wenig mit einem Werke im Sinne und Ideengang der neunten Symphonie anfangen können, als der schon halbverklärt in's Jenseits blickende Mann Beethoven mit der *Symphonie fantastique* aufhören. [...] Diese phantastische Symphonie ist ein Stück »Geschichte des menschlichen Herzens«, die Frage eines Jünglings an die unbekannten Mächte – Beethoven's neunte Symphonie ist die Antwort darauf [...].³²¹

Ungeachtet der Chronologie betrachtet Ambros hier Beethovens Neunte Symphonie als eine gewisse Antwort auf Berlioz' *Symphonie fantastique*.³²² Er beruft sich auf das autobiografisch inspirierte Programm, um die ausbleibende Katharsis zu erklären,³²³ nicht jedoch um sie zu rechtfertigen. In Ambros' Auffassung bleibt die *Symphonie fantastique* ein unabgeschlossenes Werk, das erst durch zukünftige Werke des Komponisten gerechtfertigt werden kann:

Und so laßt uns denn, wenn wir nach den dämonischen Szenen des letzten Stückes der Symphonie ohne einen beruhigenden und tröstenden Gedanken bleiben, bedenken, daß diese Symphonie kein für sich abgeschlossenes Werk ist, sondern nur der erste Tag des Kampfes in ihres Dichters Heldenlaufbahn, ein Tag, dem noch manche wilde Schlacht folgen muß, ehe der Friede erkämpft seyn wird. [...] So laßt uns auch bei Berlioz das Ende abwarten!³²⁴

Nach dem Prager »Berlioz-Jahr« 1846 bekam Ambros zunächst kaum Gelegenheit,

321 [Rezension in der Rubrik »Theater«] (5. April 1846).

322 Die moderne Forschung sieht das Frage-Antwort-Verhältnis zwischen den beiden Werken genau umgekehrt. Vgl. hierzu Hartmut Schick, »Parodie als Hommage: Berlioz' *Symphonie fantastique* und Beethovens 9. Symphonie«, in: *Mozart im Zentrum* (Festschrift für Manfred Hermann Schmid zum 60. Geburtstag), hg. von Ann-Katrin Zimmermann und Klaus Aringer, Tutzing 2010, S. 353–366.

323 »Aber die Sanftesten (sagt Jean Paul) sind auch die Stärksten. Soll der Titan-Jüngling, da ihm Sie, sein Alles, entrissen ist, gleich Siegwart ausbrechen in miserables Gewinsel um seine Amasia, oder gar, wie irgend ein Gewürzkrämer, seine Augen unter den anderweitigen Töchtern des Landes umherspazieren lassen zu beliebiger Auswahl? Da kann der junge Donnergott doch füglich nichts anderes thun, als mit Fäusten um sich hauen und alles kurz und klein schlagen, was ihm in die Nähe kömmt.« [Rezension in der Rubrik »Theater«], (5. April 1846). Vgl. hierzu die auffallend ähnliche Formulierung Hanslicks: »Ihr wißt es ja, die Verzweiflung geht nicht in Frack und Glacés einher, und wollt den Dichter schelten, daß er in der Glut des Schmerzes sich in den Haaren wühlt und gar wild geberdet?« in: »Ritter Berlioz in Prag«, S. 44. Hanslicks Kommentar bezieht sich allerdings nur auf die vier ersten Sätze. Zu dem fünften Satz, der ihm um die Zeit der Verfassung des »Ritter Berlioz«-Essays nur aus dem Klavierauszug bekannt war, merkt er an: »Dieser Satz ist der Angstschrei einer überreizten Fantasie, und streift hart an die Grenze des Aesthetischen. Der Komponist war einsichtsvoll und zartfühlend genug, ihn wegzulassen.« »Ritter Berlioz in Prag«, S. 48.

324 [Rezension in der Rubrik »Theater«] (5. April 1846). *Lélio* wird hier als Fortsetzung der *Symphonie fantastique* nicht in Betracht gezogen. Ambros kannte dieses Werk offenbar nur dem Titel nach. Vgl. hierzu seinen Aufsatz »Hector Berlioz« (12. Dezember 1845).

sich erneut mit Berlioz' Programmmusik auseinanderzusetzen. Der 1847 in Prag aufgeführten Ouvertüre zu *Waverley* widmete er nur geringe Aufmerksamkeit, zumal es sich in seinen Augen um ein unreifes Frühwerk handelte, mit dessen Sujet er obendrein nicht vertraut war.³²⁵ Ein neuer Impuls für die Prager Berlioz-Rezeption kam erst in den Jahren 1854 und 1855, als in Prag zum ersten Mal die dramatische Symphonie *Roméo et Juliette*³²⁶ und die *Harold*-Symphonie vollständig erklangen. Über die komplette Aufführung des letztgenannten Werkes berichtete Ambros in der *Prager Zeitung*.³²⁷ Er verglich die *Harold*-Symphonie mit der in Prag zeitgleich aufgeführten Pastorsymphonie Beethovens. Letztere hat in der Kritik wegen der organischen Entfaltung ihrer poetischen Idee und ihres kathartischen Abschlusses eine Vorbildfunktion. An der *Harold*-Symphonie moniert Ambros die Heterogenität der Sätze. Zugleich nimmt er Anstoß am »sittlichen und ästhetischen Mißklang« des Finales (»Orgie de brigands«):

Wie endet Berlioz? die Fantastique endigt er mit den gräulichen Phantasmagorien eines Hexensabbats, den Harold mit einem wilden Bachanal von Räubern und Mördern – also mit einem sittlichen und ästhetischen Mißklang.³²⁸

Es muss allerdings betont werden, dass Ambros' Kritik sich ausschließlich auf den »künstlerischen Plan« bezieht. Die »musikalische Ausführung«, auch die des Finales, wird durchaus positiv bewertet: »Das Finale ist grell, wild, bis zur Karrikatur toll – aber musikalisch äußerst interessant [...]«. ³²⁹ Ambros lehnt das Hässliche als Kunstprinzip nicht grundsätzlich ab. Seine Kritik beschließt er mit einer dialogischen Passage, in der die Problematik des Hässlichen als Objekt der künstlerischen Darstellung zusammengefasst ist:

Der Kunstfreund: Sie haben den Teufel sehr häßlich gemalt, mein Herr!
 Der Maler: Es ist der Teufel, mein Herr!
 Der Kunstfreund: Sehr wohl – allein warum malen Sie den Teufel, mein Herr?
 Genug, hier ist er einmal gemalt, und nehmen wir denn das Werk wie es ist.³³⁰

Wie eingangs angedeutet, bliebe das Bild von Ambros' Rezeption der Programmmusik vor 1855 unvollständig, wenn man sich nur auf seine »offiziellen« Berlioz-Kritiken stützen würde, die größtenteils aus der Atmosphäre der Prager Berlioz-Euphorie von

325 Vgl. »Concert zum Besten der dürftigen Hörer der Philosophie«, in: *Prager Zeitung* 1847, 29. April.

326 Das Konzert, in dem die Symphonie vollständig aufgeführt wurde, fand am 25. März 1854 statt. Vgl. hierzu die Rezension von Balthasar Ulm in der Rubrik »Theater« in der *Bohemia* 27 (1854), Beilage zu Nr. 74, 28. März.

327 [Rezension in der Rubrik »Musik«] (29., 30. März 1855).

328 [Rezension in der Rubrik »Musik«] (30. März 1855).

329 Ebd.

330 Ebd.

1846 erwachsen sind. Manch übertriebene Hervorhebung der Vorzüge, manch stillschweigendes Übergehen der Mängel beziehungsweise ihre humorvolle Bagatellisierung lassen sich dadurch erklären, dass Ambros sich in diesen Berichten als Berlioz' Verfechter positionieren wollte. Berücksichtigt man jedoch auch andere Kritiken aus den 1840er-Jahren, in denen Ambros sich zur Programmmusik geäußert hat, wird ersichtlich, dass seine Einstellung zur modernen Musikrichtung nicht ohne Zwiespalt war.

Nur ein paar Tage nach der »Sendschreiben«-Reihe veröffentlichte Ambros in der *Bohemia* eine Rezension, die mit folgenden Sätzen eingeleitet wird:

Man kann bei Symphonien an allerlei denken. Zum Beispiel bei H a y d n's Symphonien an einen freundlichen Greis, der allerliebste Geschichten ernste und lustige, erzählt, bei M o z a r t s's *G-moll*-Symphonie an eine tanzende Grazie, bei B e e t h o v e n's *Eroica* an Heldentod und Heldenunsterblichkeit, bei M e n d e l s s o h n's *A-moll*-Symphonie an irgend eine schöne altdeutsche Volkssage, bei G a d e's Symphonien an das heldenkräftige Nordland, bei B e r l i o z' Symphonien an ein prächtiges Gewitter, das unter Blitz und Donner die Saaten erquickt, die Luft reinigt und nebenbei einige Mäuse und sonstiges Ungeziefer ersäuft. Bei andern Symphonien wieder an anderes z. B. an den Haarschmuck, der unsern Großeltern im Nacken den Rücken herab pendulirte.³³¹

Anstatt Berlioz' Programmmusik als Inhaltskunst zu verteidigen, nennt Ambros sie hier in einem Atemzug mit den Symphonien der Klassiker. Der witzige Ton der Einleitung wie auch die Tatsache, dass sie in eine vernichtende Kritik von Vitáseks Symphonie C-Dur mündet, lassen erkennen, dass die hier skizzierten außermusikalischen Ideen nicht ganz ernst zu nehmen sind. Sie sind nur im Sinn von freien Assoziationen des Hörers zu verstehen.

Obwohl Ambros 1846 Berlioz als bahnbrechendes Genie gefeiert hatte, äußerte er sich schon im folgenden Jahr vorsichtig: »Wir sind in einer U i b e r g a n g s - p e r i o d e; wohin sie führen will, wer kann es sagen?«³³² Was die Formentwicklung der Instrumentalmusik betrifft, stellt Ambros fest, dass auf dem Gebiet der symphonischen Form nur Mendelssohn einen wirklichen Fortschritt gemacht habe, indem er die Symphonie in die Ouvertürenform »mit B e w u s t s e y n und B e s o n n e n h e i t« zusammengedrängt habe.³³³ Dass Berlioz »neue interessante Formen« schaffe, wie es noch im »Dritten Sendschreiben« im Zusammenhang mit dem ersten Satz der *Symphonie fantastique* hieß,³³⁴ ist in der Kritik von 1847 nicht mehr zu lesen. Ambros hat also seine Meinung über Berlioz' formale Innovationen

331 »Concert des Cäcilienverein[s]« (10. Februar 1846).

332 »Acta Davidsbündeliana« (1. April 1847).

333 Ebd.

334 S. Zitat auf S. 81 dieser Arbeit.

sehr bald geändert. Dies hatte konsequenterweise Auswirkungen auf sein Gesamturteil: Zum »König der jetzigen Componisten« ernannte Ambros im April 1847 nur noch Mendelssohn,³³⁵ obwohl er noch einige Monate zuvor das Zepter sowohl Mendelssohn als auch Berlioz zugestanden hatte.³³⁶

Seine wachsenden Zweifel am Programm der *Symphonie fantastique* brachte Ambros 1847 im Mozart-Essay zum Ausdruck. Darin schloss er sich noch enger Schumanns Urteil an. Das außermusikalische Programm betrachtete er nur noch als Beeinträchtigung und Hindernis für ein freies assoziatives Hören:

Jede Richtung der Kunst, und sei sie die größte, muß nothwendig auch Verirrungen und Mißverständnisse hervorrufen. Die Musik muß immer Musik bleiben, wir müssen nicht Grenadiermützen und Gänseleberpasteten musikalisch ausdrücken wollen. Dem genialen Berlioz verzeiht man sein Programm zur »Episode aus einem Künstlerleben« erst, wenn man diese selbst kennt – und einsieht, wie das Programm wie ein dürftiges Baugerüst neben diesem Wunderbau ganz verschwindet und wie die Symphonie zehntausendmal mehr sagt, als in dem, um der Schwachen willen so seltsam und charlatan-mäßig aussehenden Programm steht.³³⁷

Entscheidenden Einfluss auf Ambros' Bewertung der Entwicklungstendenzen in der zeitgenössischen Musik hatte Mendelssohns vorzeitiger Tod im Jahre 1847. Ambros deutete dieses Ereignis symbolisch als das Ende einer »großen Richtung«, die mit Johann Sebastian Bach angefangen habe.³³⁸ Die vielversprechenden »neuen Bahnen« in Berlioz' Musik scheint Ambros 1847 schon vergessen zu haben; stattdessen erwartet er resignativ den Eintritt einer traurigen Dürre, »wo denn die Welt nichts besseres thun kann, als an den aufgespeicherten Schätzen zehren«.³³⁹ Im Dezember 1848 trat Ambros dann im Essay über Mendelssohns Oratorium *Elias* zum ersten Mal öffentlich gegen die Musik der »neuen Richtung« auf.³⁴⁰ Der Essay muss die Leser von Ambros' Journalaufsätzen durch seinen ungewöhnlich düsteren Ton überrascht haben. Die Ursache für die melancholische Stimmung war eine dreifache: Erstens schrieb Ambros den Aufsatz in der Überzeugung, es sei sein letzter; ab dem Folgejahr wollte er seine musikkritische Tätigkeit beenden, da sie ihm mit seiner Zensorfunktion (Staatsanwalt in Pressesachen) als schwer vereinbar erschien. (Dieser Entschluss, den er nochmals Anfang des Jahres 1849 in »Last dying speech«³⁴¹ bekannt gab, wurde

335 »Acta Davidsbündeliana« (1. April 1847).

336 »Händels »Messias«« (31. Dezember 1846).

337 »Mozart und seine Stellung zu unserer Zeit« (25. August 1847). Vgl. dazu Schumanns Zitat auf S. 75 dieser Arbeit.

338 »Spaziergänge eines Musikanten« (3. Dezember 1847).

339 Ebd.

340 »Elias. Ein Oratorium nach Worten des alten Testaments« (27., 28., 30. Dezember 1848).

341 »Last dying speech« (3. Januar 1849).

aber nie eingehalten, denn Ambros blieb weiterhin als Kritiker tätig.) Zweitens schlug sich in Ambros' Essay die Stimmung des Revolutionsjahres 1848 nieder. Als Gegner revolutionärer Gewalt erfuhr Ambros die stürmischen Ereignisse von 1848 für das Kulturleben als eher lähmend denn inspirierend.³⁴² Nicht zuletzt, drittens, zeigte sich Ambros über die Entwicklungstendenzen in der zeitgenössischen Musik beunruhigt. Mendelssohn wird als letzter Repräsentant der sogenannten »neapolitanisch-deutschen Schule« (Bach, Händel, Haydn, Mozart, Beethoven) dargestellt, also zu den Klassikern gezählt, sein Oratorium *Elias* dann symbolisch zum »Schluss- und Endpunkt der großen Richtung der Kunst« erklärt.³⁴³ Ambros deklariert das musikalische Erbe der klassischen Periode zu einem ästhetischen Ideal, dem die moderne Musik, allen voran deren Hauptvorkämpfer Hector Berlioz und Niels Gade, zu folgen hätte. Am Beispiel von Gades a-Moll-Symphonie op. 15 – einem Werk, welches paradoxerweise keine Programmmusik *sui generis* ist – demonstriert Ambros die negativen Merkmale moderner Musik wie die Aufhebung der Periodensyntax und die Einführung von kurzen Motiven statt abgerundeten Themen. Obwohl Ambros kein Werk von Berlioz erwähnt, richtet er seine Kritik indirekt auch gegen den französischen Komponisten. Dies geht aus folgender Passage deutlich hervor:

Und doch soll alles zusammen wieder dazu dienen, irgend eine in plane dürre Worte zu fassende Idee auszusprechen. Daher die Programm-Musiken. Das Wort B. [Bernhard] G u t t 's, daß diese ganze Richtung gewissermaßen a u ß e r aller Musik steht, und statt Musik zu machen, mit der Musik dichten und reden will, ist eine unschätzbare Wahrheit und trifft den Nagel so recht auf den Kopf.³⁴⁴

Hatte Ambros noch 1846 im »Dritten Sendschreiben« gegen Gutt polemisiert, schließt er sich nun seiner Meinung an.³⁴⁵ Den Werken der »phantastisch-poeti-

342 »Ob die junge Pflanze [die Kunst der neuen Richtung] gedeihen wird? Wer kann das voraussehen! Wir werden ihre volle Entwicklung schwerlich erleben, zumal wenn die Zeiten so bleiben, daß uns ein Kartoffelfeld, ein probates Mittel gegen die Cholera oder der Klang eines effektiven Silberzwanzigers wichtiger seyn müssen, als die tiefsinnigste Symphonie.« »Elias. Ein Oratorium nach Worten des alten Testaments« (27. Dezember 1848). Zu den Schattenseiten der Revolution hatte sich Ambros ebenfalls in einer Kritik über Meyerbeers *Prophet* geäußert: »Jede Zeit, wo die Menschheit in Gährung und Aufregung geräth, wo ihre moralischen und physischen Kräfte zu potenzirter Lebhaftigkeit geweckt, für irgend eine Idee in die Schranken treten, kurz jede Revolutionszeit, sey die Revolution eine religiöse oder politische, hat irgend eine Partei aufzuweisen, die den ergriffenen Gedanken bis in die äußersten Konsequenzen desselben mit hartnäckiger Wuth verfolgen und verwirklichen will. Weil sie aber nicht nur den Standpunkt der Berechtigung verläßt, sondern auch über die Gränzen des Möglichen und Ausführbaren hinausgeht, so höhlt sie durch ihr Treiben, in dem etwas Dämonisches liegt, den Boden unter ihren eigenen Füßen aus und stürzt endlich in das selbstgegrabene Grab.« »Meyerbeer's Prophet« (27. April 1849).

343 »Elias. Ein Oratorium nach Worten des alten Testaments« (27. Dezember 1848).

344 Ebd.

345 Vgl. dazu auch Ambros' Äußerung von 1849: »Uiber keinen Künstler war wohl die Kritik je so

schen Schule«, wie er hier die moderne Musik nennt, stellt er Mendelssohns Oratorium *Elias* entgegen. Maßgeblich findet Ambros die inhaltliche Verwurzelung des Oratoriums in der Tradition des Christentums.³⁴⁶ In diesem Zusammenhang übt Ambros scharfe Kritik an der modernen Philosophie (Arnold Ruge, Ludwig Feuerbach, Bruno Bauer), die die christliche Lehre durch den »selbstvergötternden Humanismus« ersetzt habe.³⁴⁷ Abermals zeigt sich, dass er die Programmmusik nicht von einem rein formalistischen Standpunkt aus kritisiert. Das Programmatische wird als Gegensatz zum Poetischen aufgefasst – einer Kategorie, die auch ethisch-moralische Werte und religiöse Aspekte beinhaltet. Den ästhetischen Wert der Musik misst Ambros hier an ihrem religiösen Inhalt. Im Kontext der Berlioz-Rezeption dürften für Ambros insbesondere die Ausführungen Alfred Julius Bechers anregend gewesen sein. In seinem Aufsatz über Berlioz stellt Becher »in Hinsicht auf die religiöse Empfindung« Berlioz' Programmmusik und Mendelssohns geistliche Musik einander gegenüber:

Ich glaube, ihm [Berlioz] fehlt das religiöse Gefühl [...]. Zwar vermag er die Frömmigkeit in Anderen täuschend wiederzugeben, aber sie klingt nicht wie selbstempfunden, wirkt nicht wie ein Ausfluß des eigenen Busens [...]. Hier – d. h. in Hinsicht auf religiöse Empfindung – bildet abermals Mendelssohn einen vollkommenen Gegensatz zu Berlioz. Bei ihm ist die Frömmigkeit ein Grundelement der Seele, daher seine geistliche Musik eine erhebende Macht hat, wie wohl keine andere der Gegenwart. Jeder Ton stammt aus eigener Gotteserkenntnis, nicht aus poetisch abgespiegelter

nach rechts und links auseinander, wie über Berlioz. Dort Vergötterung, hier Verketzerung – und die wenigen Beurtheilungen, die vermittelten wollten, waren gerade die allerungeschicktesten. Von allen diesen Meinungen ganz und gar abweichend, stellte Gutt die seinige auf. Sie trifft so den innersten Kern der Sache und ist dabei so einfach und naheliegend, daß man nach Lesung der bezüglichen Artikel (Bohemia, Jahrgang 1846) kaum begreift, daß man nicht selbst darauf gekommen. Ein wahrhaftiges Columbus-Ei.« »Bernhard Gutt als Musiker« (5. April 1849).

346 Ambros wendet sich hier kritisch gegen einen Aufsatz über Mendelssohns *Elias*, der in den *Grenzboten* veröffentlicht wurde. Dessen Autor verlangt nachdrücklich die Aufhebung des »zweideutigen Bundes zwischen Kirche und Kunst« und stellt den »ethischen Inhalt« des *Elias* infrage: »[...] aber welche Klasse von Menschen soll man sich eigentlich denken, die vom Elias erbaut werden? Es ist denkbar, daß sich weiche Gemüther von den Tönen allein erbauen lassen, oder gerührt werden, wenn man ihnen Lala vorsingt; wäre es aber möglich, daß es noch Menschen gebe, die von diesem Gemisch aus Blutdurst und Aberwitz ernstlich ergriffen werden [...] – so möchte man einen Augenblick an die Wirklichkeit des Molochdienstes glauben, man möchte sich selber den Kopf befühlen, ob vielleicht der mittelalterliche Wahnwitz auch hier eine Stätte gefunden habe.« »Elias und das Oratorium«, in: *Die Grenzboten. Zeitschrift für Politik und Literatur* 7 (1848), 1. Semester, Bd. 1, Nr. 7, S. 283–288, hier S. 287.

347 »Elias. Ein Oratorium nach Worten des alten Testaments« (28. Dezember 1848). Zu Ambros' Ansichten über die Strömungen moderner Philosophie vgl. auch seine Rezension des Buches »Episteln eines Narren und Rath eines Klugen« von Joseph Alexander Helfert, in: *Prager Zeitung* 1851, 16., 17., 23. und 24. Oktober.

Auffassung fremder. Dennoch aber steht ihm auch diese in so überraschend-vollendetem Maße zu Gebote, daß z. B. sein »Paulus« in dieser Beziehung ganz einzig in der Kunstgeschichte dasteht und als wahrhafte Erweiterung der Oratorienform angesehen werden muß.³⁴⁸

Die Ansichten, die Ambros im Essay über Mendelssohns *Elias* formulierte, stießen im Kreis des Prager Davidsbundes offenbar auf Zustimmung. Kurz danach veröffentlichte auch Balthasar Ulm eine Kritik des Oratoriums, in der er die christlichen Ideale als Grundlage und Ausgangspunkt für die Weiterentwicklung der Musik darstellt:

Der christlichste Tondichter der Gegenwart mußte [...] auf jener Gränzscheide des Jahrhunderts stehen, von welcher aus das Christenthum nicht seinem Untergange (wie moderne Humoristen, welche ein prächtiges Talent zum radikalen Einreißen haben, aber desto schlechtere Architekten zu seyn scheinen, träumen), sondern seiner Regenerierung entgegen geht, wo es nichts durchaus Neues aufzubauen gibt, sondern wo nur tausendjähriger Schutt und angeschwemmter Schlamm weggeräumt werden muß. Und auf dieser Basis kann und wird die Kunst, und namentlich die Musik, als insbesondere christliche, fortbauen, und da die Natur ewig ist in ihrer schaffenden Kraft: so wird Mendelssohn, wenn er auch eine ganze Kunstperiode abgeschlossen, nicht ohne Nachfolger bleiben, welche mit ihrem Wirken den Charakter, das individuell geschichtliche Leben ihrer Periode ausprägen und widerspiegeln; denn ich glaube an die göttliche Mission der Kunst und des Künstlers.³⁴⁹

In Ambros' *Elias*-Essay ist die Forderung nach einer christlich geprägten Kunst jedoch auch im übertragenen Sinn gemeint: Wenn Ambros sich darüber empört, dass die moderne Philosophie »den alten Gott zu entthronen« trachte,³⁵⁰ kritisiert er damit auch die Verachtung der Grundgesetze klassischer Kompositionslehre in der modernen Musik. Das »gewaltsame Suchen nach einer neuen Ordnung der Dinge«³⁵¹ in der Philosophie und in der Tonkunst betrachtet Ambros im Grunde als zwei Seiten einer Medaille.

³⁴⁸ Becher, »Über Hektor Berlioz« (30. Dezember 1845).

³⁴⁹ [Rezension in der Rubrik »Musik«], in: *Bohemia* 22 (1849), Nr. 81, 5. April.

³⁵⁰ »Elias. Ein Oratorium nach Worten des alten Testaments« (27. Dezember 1848).

³⁵¹ Ebd.

III. *Die Grenzen der Musik und Poesie*

1. Zu Entstehungshintergrund und Gesamtkonzept

Der auf Lessings *Laokoon: oder über die Grenzen der Mahlerey und Poesie*¹ anspielende Titel der Ambros'schen Schrift muss um 1855 äußerst vielversprechend geklungen haben, denn der Versuch, Lessings Untersuchungen auf die Ton- und die Dichtkunst auszuweiten, war seit Längerem erwartet worden.² Doch noch keiner hatte sich daran gewagt, ein solches Vorhaben umzusetzen. Die erste Anregung zur Verfassung der *Gränzen* dürfte Ambros von seinem Kollegen Bernhard Gutt erhalten haben, der bereits 1847 in seinem grundlegenden Essay über Mendelssohn folgende Überlegungen anstellt:

Berlioz könnte Gelegenheit bieten zu einem Seitenstücke des Laokoon, zu einem Werke über die Gränzen der Musik und der Poesie: Mendelssohn, in seiner innersten Natur betrachtet, gäbe Stoff zu Untersuchungen über die Objektivität der musikalischen Form und ihr Verhältnis zum musikalischen Inhalt.³

Bezüglich der Datierung der *Gränzen* herrscht in der Literatur eine große Verwirrung. Der Erstdruck wird entweder auf 1856 in Prag oder aber auf 1855 in Leipzig datiert.⁴ Die erste Datierung, die Ambros selbst in der Autobiografie⁵ angegeben hat, ist ungenau,

-
- 1 Gotthold Ephraim Lessing, *Laokoon: oder über die Grenzen der Mahlerey und Poesie*, Berlin 1766.
 - 2 Ein gleichnamiges, später allerdings nicht verwirklichtes Projekt plante auch Franz Grillparzer: »Ich möchte ein Gegenstück zu Lessings Laokoon: über die Grenzen der Musik und Poesie schreiben. Der oft gebrauchte Satz: die Musik ist eine Poesie in Tönen, ist ebensowenig wahr, als es der entgegengesetzte sein würde: Die Poesie ist eine Musik in Worten. Der Unterschied dieser beiden Künste liegt nicht bloß in ihren Mitteln; er liegt in den ersten Gründen ihres Wesens.« »Studien«, in: *Franz Grillparzer. Werke*, Bd. 2, hg. von Franz Rowas, München 1950, S. 407–516, hier S. 476. Grillparzers Ausführungen wurden in die ästhetische Diskussion der zweiten Jahrhunderthälfte dank Hanslick einbezogen, der sich ab der sechsten Auflage von *VMS* auf Grillparzer beruft. Vgl. Hanslick, *VMS*, S. 15, 70ff. (Fassung der sechsten Auflage).
 - 3 Gutt, »Mendelssohn-Bartholdy« (18. November 1847).
 - 4 Angabe »Prag 1856« u. a. bei Philipp Naegele, »Ambros, August Wilhelm«, in: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, 2. Aufl., hg. von Stanley Sadie, Bd. 1, London/New York 2001, S. 449f., hier S. 450; Volker Kalisch (nach Friedrich Blume), »Ambros, August Wilhelm«, in: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, 2. Aufl., hg. von Ludwig Finscher, Personenteil 1, Kassel u. a. 1999, Sp. 583–586, hier Sp. 584. Angabe »Leipzig 1855« etwa bei Detlef Altenburg, »Programmusik«, in: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, 2. Aufl., hg. von Ludwig Finscher, Sachteil 7, Kassel u. a. 1997, Sp. 1821–1844, hier Sp. 1843. Vgl. auch die Angabe »Leipzig 1856« bei Vlasta Reittererová/Jitka Ludvová, »Ambros, August Wilhelm«, in: Jitka Ludvová a kolektiv, *Hudební divadlo v českých zemích. Osobnosti 19. století*, Prag 2006, S. 21–24, hier S. 23.
 - 5 »Dr. August Vilém Ambros. Autobiografie«, in: *Dalibor* 27 (1905), Nrn. 15–16, 19, 22, hier Nr. 19. Die Autobiografie erschien in einer tschechischen Übersetzung. Die originale deutsche Fassung

die zweite falsch. Das Werk ist zum ersten Mal 1855 im Prager Verlag Mercy erschienen, allerdings mit einer Vordatierung auf 1856 auf der Titelseite. Aus dem Vermerk »Prag, im Mai 1855« am Ende der Vorrede kann man ableiten, wann die Schrift abgeschlossen und dem Verlag eingereicht wurde. Zuverlässig lassen sich das Erscheinungsjahr und der Erscheinungsort des Erstdrucks durch die Rezension von Robert Zimmermann nachweisen, die bereits Anfang Dezember 1855 auf der Grundlage des Prager Druckes veröffentlicht wurde.⁶ Bei der Leipziger Ausgabe⁷, die vor allem im deutschsprachigen Raum bekannt ist, handelt es sich um einen unveränderten Nachdruck der Prager Ausgabe von 1855. Dieser Nachdruck ist allerdings deutlich später – erst Ende 1859 bzw. Anfang 1860 – erschienen, nachdem der Leipziger Verleger Heinrich Matthes vom Prager Verlag Mercy die Verlagsrechte erworben hatte.⁸ Matthes nahm keine Änderungen in

dieser die Jahre 1816–1869 umfassenden Lebensbeschreibung ist nicht auffindbar. Leicht modifiziert, gekürzt und neu ins Deutsche übersetzt fand die Autobiografie auszugsweise Eingang in den Lexikonartikel von Emanuel Meliš, »Ambros, August Wilhelm«, in: Hermann Mendel/August Reissmann, *Musikalisches Konversations-Lexikon. Eine Enzyklopädie der gesamten musikalischen Wissenschaften in 12 Bänden*, Bd. 1, Nachdruck der Ausgabe Berlin 1870, Hildesheim u. a. 2001, S. 193–196. Die bei Meliš außer Acht gelassenen Passagen aus dem *Dalibor* wurden von Stefan Wolkenfeld ins Deutsche übersetzt und mit dem Text von Meliš verbunden: *Ambros' »Geschichte der Musik«*, S. 387–394. Eine komplette deutsche Übertragung der in *Dalibor* erschienenen Autobiografie liegt nicht vor, zumal Wolkenfeld bei der Übersetzung der *Dalibor*-Fassung die Fußnoten ausgelassen und sich sonst auf die leicht modifizierte Fassung von Meliš gestützt hat. Grundsätzlich unbekannt war bis jetzt eine spätere, im deutschen Original erhaltene Autobiografie aus den Jahren 1875–1876. Sie entstand auf Aufforderung von Otto Reinsdorf, des Redakteurs von *Illustriertes Musik und Theater-Journal*. Im Vergleich zu der in *Dalibor* enthaltenen Autobiografie ist sie ausführlicher, reicht allerdings nur bis zum Jahr 1848, da Ambros während der Arbeit an dieser Auftrags-Lebensbeschreibung gestorben ist. »A. W. Ambros« [Autobiografie], in: *Illustriertes Musik und Theater-Journal* (1875/1876), Nrn. 2–4, 6, 8, 11, 13, 18, 13., 20., 27. Oktober, 10., 24. November, 15., 20. Dezember, 2. Februar 1876, Sp. 37f., 69f., 102–104, 170f., 242f., 337f., 399–401, 562–564.

- 6 Robert Zimmermann, »A. W. Ambros über die Grenzen der Musik und Poesie. Eine Studie zur Aesthetik der Tonkunst. Prag 1856« [Rezension], in: *Oesterreichische Blätter für Literatur und Kunst* (1855), Nr. 49, 3. Dezember. Am Ende der Rezension vermerkt: »Prag im November 1855«. Die Rezension wurde später mit einigen stilistischen Änderungen abgedruckt unter dem Titel »Ein musikalischer Laokoon« in: ders., *Studien und Kritiken zur Philosophie und Aesthetik*, Bd. 2: *Zur Aesthetik*, Wien 1870, S. 254–263. (In der vorliegenden Arbeit zitiert nach »Ein musikalischer Laokoon«.)
- 7 Ambros, August Wilhelm, *Die Grenzen der Musik und Poesie. Eine Studie zur Aesthetik der Tonkunst*, Leipzig o. J. [1859/1860]; 2. Aufl., Leipzig 1872.
- 8 »Auf Liszt's Empfehlung wurde ich nach Leipzig eingeladen, um bei der Tonkünstlerversammlung vorzutragen. Mein Vortrag »Die Musik als Culturmoment in der Geschichte« war am Tag der unglücklichen Schlacht bei Magenta [4. Juni 1859] und wirkte sensationell. Die »Culturhistorischen Bilder«, in Prag abgelehnt, übernahm augenblicklich H. Matthes und nach einem halben Jahr schrieb er mir – sehr rares Phänomen unter Verlegern – dass er ein hervorragendes Geschäft abgeschlossen habe. Er kauft daraufhin dem Verleger Mercy die Verlagsrechte meines früheren Werks »Die Grenzen der Poesie und Musik« ab.« »Ambros. Autobiografie«, Nr. 19. (Deutsche Übersetzung nach Wolkenfeld, *Ambros' »Geschichte der Musik«*, S. 393.)

der Druckvorlage vor;⁹ nur die Ortsangabe auf dem Titelblatt wurde angepasst (»Leipzig« ohne Erscheinungsjahr) und die Schreibweise des Titels modernisiert (*Die Grenzen der Musik und Poesie*). Die falsche Datierung der Leipziger Ausgabe auf 1855 geht auf den Datierungsvermerk »Mai 1855« im Vorwort zurück, der jedoch aus der Zeit des Prager Erstdrucks stammt.

Wie bereits im Einleitungskapitel erwähnt, entstanden die *Gränzen* in enger Nachbarschaft zu Ambros' Prager Musikaufsätzen und -rezensionen. Dieser Sachverhalt offenbart sich nicht nur im feuilletonistischen Stil der Schrift, sondern auch in manchen Textübernahmen. Vor allem Ambros' Doppelkritik¹⁰ zu Berlioz' *Harold-Symphonie* und Beethovens *Pastorale* vom März 1855 und die Rezension¹¹ von Mendelssohns *Italienischer Symphonie* von Anfang Mai 1855 haben – wenn auch teilweise modifiziert – das Material zum Kapitel über die Programmmusik in den *Gränzen* geliefert. Umgekehrt hat Ambros in seinen späteren Rezensionen, etwa in der über Mendelssohns *Lobgesang*,¹² auf Ausführungen aus den *Gränzen* zurückgegriffen.

Obwohl die *Gränzen* als Ambros' »Erstlingsschrift« gelten,¹³ bauen sie auf Erfahrungen und Kenntnissen auf, die Ambros während seiner musikkritischen Tätigkeit in den Jahren 1841–1855 gesammelt hatte. Daher betrachtete sie der Autor selbst als »Ergebnis jahrelanger und gründlicher Studien«¹⁴. Aber das Verfassen der Schrift selbst nahm offenbar keine allzu lange Zeit in Anspruch. Dass die Niederschrift im Mai 1855 abgeschlossen wurde, lässt annehmen, dass Ambros vor allem das letzte Kapitel über die Programmmusik sehr schnell mithilfe der kurz zuvor veröffentlichten Musikkritiken fertiggestellt haben muss. Auf eine zügige Entstehung der *Gränzen* deutet nicht zuletzt die Tatsache hin, dass Ambros darin auf zwei musikästhetische Arbeiten ausführlich reagiert, die damals neu erschienen waren: Hanslicks Traktat *VMS* und Adolf Bern-

9 Neue Platten ließ der Leipziger Verlag erst bei der zweiten Auflage im Jahre 1872 anfertigen. In inhaltlicher Hinsicht gab es jedoch in dieser Neuauflage keine Änderungen. Hätte der Verleger den Autor über sein Vorhaben informiert, hätte Ambros möglicherweise in den Text eingegriffen. Vgl. hierzu Ambros' Anmerkung: »Ich habe das Nähere über die beiden Werke [Beethovens *Pastorale* und Mendelssohns *Italienische Symphonie*] in dieser Beziehung in meinem Büchlein »Von den Grenzen der Musik und Poesie« gesagt, auf welches Opusculum ich hier den geneigten Leser verweise, nachdem die verehrliche Verlagshandlung H. Matthes in Leipzig mich, den Autor, kürzlich mit einer zweiten Auflage desselben überrascht hat und zwar mit einer unveränderten, wenn ich nicht die achtundvierzig Druckfehler (oder wie viele es sind) für etwas rechnen will, die sich neu eingestellt haben zur Verschönerung und Verbesserung.« »Musikalische Revue«, in: *Wiener Zeitung* 1872, Nr. 291, 19. Dezember.

10 [Rezension in der Rubrik »Musik«] (29., 30. März 1855).

11 [Rezension in der Rubrik »Musik«], in: *Prager Zeitung* 1855, 9. Mai.

12 [Rezension in der Rubrik »Musik«], in: *Prager Zeitung* 1856, 17. Mai.

13 Vgl. Friedrich Blume, »Ambros, August Wilhelm«, in: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, Bd. 1, hg. von Friedrich Blume, Kassel/Basel 1949–1951, Sp. 408–413, hier Sp. 409.

14 »Ambros. Autobiografie«, Nr. 19. (Deutsche Übersetzung nach Wolkenfeld, Ambros' »Geschichte der Musik«, S. 392.)

hard Marx' Abhandlung *Die Musik des neunzehnten Jahrhunderts und ihre Pflege*¹⁵. Das erstgenannte Werk soll nach Ambros' eigenen Worten die Entstehung der *Grenzen* veranlasst haben.¹⁶ Ambros hat es offenbar kurz nach der Veröffentlichung im Herbst 1854 erworben. Sein Buchprojekt vermochte Ambros allerdings erst Anfang des Jahres 1855 umzusetzen, nachdem die Schrift von Marx erschienen war.¹⁷ Erst sie gab ihm wichtige Impulse, um gegen Hanslick argumentieren zu können.

Obwohl Ambros gleich in der Vorrede vorausschickt, er werde oft »bestreitend« gegen Hanslick auftreten¹⁸ – eine Anmerkung, die den Rezeptionstopos *Grenzen* als Polemik gegen VMS begründet hat¹⁹ –, haben ganz andere Motive seine Polemik ausgelöst. Ambros nennt sie ebenfalls in der Vorrede beim Namen:

Die Tonsetzer wollen ihren großen außermusikalischen Ideenreichtum in die Musik hineintragen, ihr Dinge aufzwingen, für welche sie keine Sprache hat [...]. Aber eben deswegen, weil der bunte Ideenreichtum sich überfluthend in alle Kreise drängt, gilt es, sich klar bewußt zu sein, was in jedem Kreise Raum hat und was nicht.²⁰

Was er schließlich in der Vorrede am heftigsten angreift, ist die feindselige Stimmung des musikästhetischen Diskurses selbst.²¹ Er distanziert sich nachdrücklich vom »Parteienkampf« und setzt sich Folgendes zum Ziel:

Ist es mir gelungen [...] aufmerksam zu machen, daß auch seine [des Musikers] Kunst feste Pole hat, deren unverrückbare Sterne der vom Parteikampfe aufgeregte Staub wohl eine Zeit lang verdunkeln und verbergen, aber nimmermehr auslöschen kann, so ist der Zweck meiner Arbeit vollständig erreicht.²²

Dieser Aufgabe geht er in einer Einleitung, acht Kapiteln und einer Schlussfolgerung nach. Allerdings gewinnt der Leser oft einen ähnlichen Eindruck, wie ihn Ambros einst beim Hören von Berlioz empfunden hat: Der Autor »fliegt zuweilen gerade, mit Adlerkraft und Schnelligkeit, zuweilen in schön geschwungenem Bogen, zuweilen in seltsamstem Zickzack«²³ auf das Fazit seiner Schrift. Der mitunter wenig konzipierte Aufbau einzelner Kapitel hängt zum Teil mit Ambros' feuilletonistisch gepräg-

15 *Die Musik des neunzehnten Jahrhunderts und ihre Pflege. Methode der Musik*, Leipzig 1855.

16 »Hanslicks Schrift Vom Musikalisch-Schönen gab mir Anlass zu einer kleinen Schrift ›Die Grenzen der Poesie und Musik‹ [...]« Ambros, *Autobiografie*«, Nr. 19. [Deutsche Übersetzung M. Š.]

17 Eine auf den 2. Januar 1855 datierte Annonce wurde abgedruckt in: *Neue Zeitschrift für Musik* 42 (1855), Nr. 3, 12. Januar, S. 32.

18 Ambros, *Grenzen*, S. IX.

19 Dieser Rezeptionstopos findet sich schon in der Rezension von Zimmermann. »Ein musikalischer Laokoon«, S. 254.

20 Ambros, *Grenzen*, S. III f.

21 Ebd., S. VIII f.

22 Ebd., S. VI.

23 Ambros über Berlioz' Kompositionsweise in: »Concert des Herrn Hektor Berlioz« (23. Januar 1846).

tem Schreibstil zusammen, zum Teil ist er eine unausweichliche Folge der geführten Doppelpolemik gegen die Formalästhetik einerseits und gegen die moderne Instrumentalmusik andererseits, für die Ambros ähnlich wie zur gleichen Zeit Liszt²⁴ den Termin »Programm-Musik« einführt. Ein wachsame Lesen ist, gerade im Hinblick auf diese Doppelpolemik, der allererste Schritt für eine gerechte Annäherung an Ambros' Schrift. Ein weiterer zentraler Ausgangspunkt für die Interpretation ist die Berücksichtigung der beiden Deutungen des Poesiebegriffs in dieser Schrift. Nicht zuletzt müssen die häufigen Wechsel zwischen einem normativen und einem historisch orientierten Ansatz zur Kenntnis genommen werden.

Im Folgenden werden zunächst die Hauptpunkte von Ambros' Argumentation herausgearbeitet; zugleich werden die einzelnen Kapitel, deren Überschriften nach dem Original zitiert werden, unter den drei oben genannten Gesichtspunkten (»Doppelpolemik«, »Poesiebegriff«, »normative Ästhetik versus historischer Ansatz«) analysiert. Es muss jedoch betont werden, dass dieser Überblick über den Gesamtaufbau der *Gränzen* nur als Ausgangsbasis für den kontextuellen Teil gedacht ist. Aus diesem Grund werden manche Themen, Frage- und Problemstellungen zunächst nur umrisshaft dargestellt und erst im Rahmen der Kontextualisierung umfassend behandelt. Die beiden Teile ergänzen sich gegenseitig und sollten demnach als Einheit angesehen werden.

1.1 »Einleitung«

1.1.1 Das Problem der Programmmusik

Von Anfang an stellt die Programmmusik in Ambros' Darlegung einen Gegenbegriff zu Beethovens Instrumentalmusik dar. Beide ordnet er der Kategorie der sprechenden (erzählenden) Musik zu, allerdings weist er auf ihren grundlegenden Unterschied hin: Bei Beethoven sei der gegebene Stoff (Inhalt) aus der Musik selbst, in der Programmmusik dagegen nur anhand des beigelegten Programms entschlüsselbar.²⁵ Das Programm beschreibt Ambros als eine Simultanübersetzung sonst unverständlicher Musik in Worte:

Die Componisten nach einem Programm haben wenigstens kein Recht über alte Kupferstiche zu lachen, wo den Figuren Bänder aus dem Munde hängen, auf welche geschrieben ist, was sie eben sagen.²⁶

24 Franz Liszt, »Berlioz und seine Haroldsymphonie«, in: *Neue Zeitschrift für Musik* 43 (1855), Nrn. 3–5, 8–9, 13., 20., 27. Juli, 17., 27. August, S. 25–32, 37–46, 49–55, 77–84, 89–97, hier S. 81.

25 Ambros, *Gränzen*, S. 2f.

26 Ebd., S. 3. Eine ähnliche Metapher verwenden um dieselbe Zeit auch Brendel in: *Geschichte der Musik*, Bd. 2, S. 245 (Vorwort der 2. Aufl., datiert auf Juni 1855) und Liszt in: »Berlioz und seine

Im Rückgriff der Programmmusik auf das Wort zeigt sich, dass ihre Ausdrucksfähigkeit beschränkt ist:

Kann nun die Musik gegebene Stoffe nicht bewältigen, so muß ihr folgerichtig alles stoffartige Interesse prinzipiell fern bleiben – sie läuft dann auf ein bloßes »schönes Spiel mit Tönen« heraus [...].²⁷

An späterer Stelle im Einleitungskapitel beschreibt Ambros den Unterschied zwischen Programmmusik und Beethovens Instrumentalmusik jedoch etwas anders: Während die Letztgenannte ihre Stoffe aus dem »inneren Seelenleben« schöpfe, stelle die Programmmusik, von Ambros hier die »Kunst des in den Ton aufgelösten Wortes« genannt, »die äußere Begebenheit, das sinnenfällige Objekt« dar.²⁸ In dieser Definition scheint er im Grunde schon eine Antwort auf die Hauptfrage seiner Schrift zu geben – immer, wenn die Musik äußere Begebenheiten darstellen will, drängt sie zwangsläufig in ein »anderes Gebiet«, d. h. in das Gebiet der Poesie.²⁹ Obwohl Ambros im Laufe der Schrift immer wieder zurückgreift auf diese Ausgangsthese, zeigt sich, dass für ihn die Grenze zwischen den beiden Gebieten doch sehr unscharf bleibt. Gleich in der Einleitung verwickelt er sich in Widersprüche, wenn er in Berlioz' *Symphonie fantastique* eine Schilderung der »innern Krankheitsmomente aus dem Seelenleben« erblickt.³⁰ Zuverlässig vermag er die beiden Gebiete schließlich nur mit dem Argument der Entbehrlichkeit bzw. Unentbehrlichkeit des Programms voneinander zu trennen. Erst in den folgenden Kapiteln präzisiert er, was abgesehen von den schwer definierbaren und oft strittigen inhaltlichen Momenten noch zu der Entbehrlichkeit beiträgt.

1.1.2 Erste Argumente gegen die Formalästhetik

Um den formalistischen Standpunkt zu entkräften, führt Ambros in der Einleitung zwei verschiedene Argumente an. Zum einen demonstriert er am Beispiel von Händels *Alexanderfest*, dass die Musik fähig ist, die durch den Text vorgegebenen Stimmungen in all ihrer Vielfalt und Wechselhaftigkeit wiederzugeben und zu entfalten.³¹ Zum anderen begründet er das Inhaltliche der Tonkunst durch das Streben nach »immer bestimmterem, schärfer, individueller ausgeprägtem Ausdrucke« – eine

Haroldsymphonie«, S. 40. Allerdings führen beide Autoren diese Metapher aus einem anderen Grund als Ambros an: Sie wollen klarmachen, dass das Programm in der modernen Programmmusik eben eine andere Funktion zu erfüllen hat, als es das von Ambros benutzte Bild suggeriert.

²⁷ Ambros, *Grenzen*, S. 3.

²⁸ Ebd., S. 9.

²⁹ Ebd.

³⁰ Ebd.

³¹ Ebd., S. 4f.

geschichtliche Entwicklung, die in der Programmmusik ihren Höhepunkt erreicht habe.³² Schon in der Einleitung ist also die Programmmusik ein zwiespältig besetzter Begriff: Die programmatischen Tendenzen der modernen Instrumentalmusik werden im Vergleich zu Beethovens Instrumentalmusik als Übergriffe kritisiert, zugleich aber als Argumente gegen die Formalästhetik verwendet.

Für die weiteren Kapitel bleiben die beiden in der Einleitung angeführten Beweise für das Inhaltliche der Musik durchaus richtungsweisend, da sich in ihnen die Dialektik zwischen normativem und historischem Ansatz niederschlägt. Auf Händels *Alexanderfest* stützt Ambros eine allgemeine Definition, nach der die Musik schlechthin als Kunst von Stimmungen charakterisiert wird. Wenn sich Ambros auf die Programmmusik beruft, wird das Inhaltliche hingegen als Ergebnis einer geschichtlichen Musikentwicklung aufgefasst. Die normative und die historische Sichtweise schaffen also eine Ambivalenz im Verständnis des musikalischen Inhalts: Das Phänomen, wodurch die Musik über das bloß Formale hinausgeht, nennt Ambros entweder »Stimmung« oder aber »bestimmter Ausdruck«.

Das Einleitungskapitel präzisiert die Fragestellung der *Gränzen*: Im Rahmen der Kritik an der Programmmusik wird Ambros darum bemüht sein, eine Grenze für die Inhaltsdarstellung in der Musik festzulegen, im Rahmen seiner Auseinandersetzung mit der Formalästhetik wird es ihm darum gehen, ein nicht-formales, ideales Moment in der Musik überhaupt nachzuweisen.

1.2 »Die Musik in ihrer Stellung zu den übrigen Künsten«

1.2.1 Das »Idealmoment« in der Kunst und die Musikdefinition

Naheliegenderweise beginnt Ambros mit dem Nachweis des »Idealmoments«, und zwar in Bezug auf Kunst schlechthin. In Anknüpfung an die romantische Kunsttheorie bezeichnet er als gemeinsame Grundlage aller Künste die »Poesie«:

Wir wollen uns in Vorhinein erinnern, daß den Lebensäther aller Künste die Poesie bildet, eben jenes erklärende Idealmoment – und daß sie, die Poesie, uns endlich als eigene, selbständige Kunst entgegentritt – ähnlich wie die Philosophie nicht bloß die Grundlage aller einzelnen Wissenschaften ist, sondern auch als abgegränzte Wissenschaft für sich allein erscheint.³³

³² Ambros, *Gränzen*, S. 8f.

³³ Ebd., S. 12. Vgl. hierzu etwa Schlegel: »Das reine Leben bloss um des Lebens willen ist der eigentliche Quell der G e m e i n h e i t, und alles ist gemein, was gar nichts hat vom Weltgeiste der Philosophie und der Poesie. Sie allein sind ganz, und können erst alle besondere Wissenschaften

Ambros deutet das »verklärende Idealmoment« aber auch als ein historisch bedingtes Kunstmerkmal. Er beschreibt die allmähliche Durchgeistigung der Kunst in der Geschichte, wobei er – in Anlehnung an Hegel³⁴ – diesen Reifungsprozess auf die Kunstarten selbst überträgt. Daraus ergibt sich eine Rangordnung der Künste von der rein materiellen Architektur bis zur rein geistigen Poesie. Für die Musik findet Ambros jedoch keinen bestimmten Platz in dieser Rangordnung; sie wird als Brücke zwischen Architektur und Poesie charakterisiert:

Sie [die Musik] ist einerseits eine architektonisch-formelle Kunst, andererseits eine Kunst poetischer Ideen – ja bis zu einer, weiterhin näher zu bestimmenden Gränze, gegebener Stoffe. Die architektonische Form und die poetische Idee müssen sich in ihr durchdringen – allerdings aber kann das eine oder das andere Element mehr oder minder entschieden vorwalten.³⁵

Die bereits im Einleitungskapitel angesprochene Ambivalenz in der Kennzeichnung des musikalischen Inhalts – Stimmung versus bestimmter Ausdruck – kehrt hier in Variation wieder: poetische Idee versus gegebener Stoff. Zwei neue Momente kommen allerdings hinzu. Erstens zieht Ambros nun die Form in Betracht und lässt eine wechselnde Gewichtung zwischen Form und Inhalt zu. Zweitens weist er darauf hin, dass in der Darstellung konkreter Stoffe für die Musik bestimmte Grenzen gegeben sind. Die Grenze zwischen dem rein musikalischen Feld »innerlicher Vorgänge« und dem »fremden« äußerlicher Begebenheiten, die relativ leicht zu ziehen war, verwischt Ambros an dieser Stelle. Seine Definition besagt, dass die Musik mehr als bloß Kunst poetischer Ideen sein kann, auch ohne in ein fremdes Gebiet expandieren zu müssen. Doch bis zu welchem Ausmaß? – Nachdem die Frage nach den Grenzen der Musik am Ende des Einleitungskapitels ihre Bedeutung zu verlieren schien, gewinnt sie hier wieder an Relevanz.

und Künste zu einem Ganzen beseelen und vereinen. Nur in ihnen kann auch das einzelne Werk die Welt umfassen, und nur von ihnen kann man sagen, dass alle Werke, die sie jemals hervorgebracht haben, Glieder einer Organisation sind.« Friedrich Schlegel: 1794–1802: *seine prosaischen Jugendschriften*, hg. von Jakob Minor, Bd. 2: *Zur deutschen Literatur und Philosophie*, Wien 1882, S. 325.

34 Zum Einfluss von Hegels Musikästhetik und Geschichtsphilosophie auf Ambros' *Gränzen* siehe S. 133ff. dieser Arbeit.

35 Ambros, *Gränzen*, S. 20.

1.3 »Das formale Moment der Musik«

1.3.1 Deutungsweite von Ambros' Formbegriff

Nach der im Kapitel über die verschiedenen Künste aufgestellten Musikdefinition behandelt Ambros in den beiden darauffolgenden Kapiteln detailliert die Problematik des Formalen und Inhaltlichen in der Musik. Er eröffnet seine Ausführungen über die Form in der Musik mit einem metaphorischen Vergleich zwischen Musik und Architektur und schöpft dabei aus dem Gedankengut der deutschen Romantik: Die Musik sei flüssig gewordene Baukunst und die Baukunst erstarrte Musik.³⁶ Die architektonischen Merkmale der Musik wie die »symmetrische Wiederholung ganzer großer Theile« oder das »Zusammenstimmen der einzelnen Bauglieder«³⁷ demonstriert er an den »Formen in ihrer abstrakten Allgemeinheit«³⁸. Unabhängig von der allgemeinen Form, zu deren Inbegriff das »allbekannte zweitheilige Schema«³⁹, also der Sonatenhauptsatz, wird, erörtert Ambros das »Formmoment« vor dem Hintergrund der formtragenden Elemente Rhythmus – Harmonie – Melodie. Auch in diesem Fall ist unübersehbar, dass er trotz eines normativen Anspruchs für seine Formdefinition stark an der Klassik orientiert bleibt:

Wenn wir die Gliederung des Periodenbaues, den gleichmäßigen Pulsschlag des Rhythmus, die innere Structur der Harmonie und die glatte, singende Oberfläche der Melodie nennen, so haben wir den *L e i b* des Tonstückes genannt. Aber der Leib verlangt auch eine Seele.⁴⁰

Neben diesem »Leib-Seele-Verhältnis« beschreibt Ambros im vorliegenden Kapitel allerdings eine weitere Dichotomie, nämlich die zwischen der »allgemeinen Form« und dem »geistig-musikalischen Inhalt«:

Der geistig-musikalische Inhalt jener allgemeinen Form kann nicht nur der verschiedenste sein [...] sondern der Inhalt kann diese Form auch erweitern, verengen, mo-

36 Ambros führt die Metapher auf Schlegels *Athenaeum* zurück. Der genaue Ursprung der Metapher, deren Autorenschaft u. a. Clemens Brentano, Johann Wolfgang von Goethe und Jean Paul zugesprochen wurde, lässt sich jedoch nicht eruieren. Vgl. Khaled Saleh Pascha, »Gefrorene Musik«. *Das Verhältnis von Architektur und Musik in der ästhetischen Theorie*, Diss. Berlin 2004, S. 24.

http://opus.kobv.de/tuberlin/volltexte/2004/936/pdf/salehpascha_khaled.pdf (04.06.2014). Vgl. auch Oskar Walzel, *Wechselseitige Erhellung der Künste. Ein Beitrag zur Würdigung kunstgeschichtlicher Begriffe* (Philosophische Vorträge 15), Berlin 1917, S. 5ff.

37 Ambros, *Gränzen*, S. 24.

38 Ebd., S. 25.

39 Ebd. Zu Ambros' Auffassung der Sonatenhauptsatzform als zweitheilige Form vgl. S. 68.

40 Ambros, *Gränzen*, S. 31f.

difizieren u. s. w. ohne sie doch zerstören zu dürfen, weil eine solche Zerstörung zum formlosen, folglich unschönen führen würde.⁴¹

Die hier einander gegenübergestellten Begriffe Form und Inhalt stimmen allerdings mit Ambros' Begriffspaar Form- und Idealmoment nicht überein. Vielmehr unterscheidet Ambros hier zwischen zwei verschiedenen Bedeutungen des Formbegriffs: zwischen der allgemeinen Form wie etwa der Sonatenform und der individuellen Ausgestaltung dieser allgemeinen Form.⁴² Beachtenswert ist jedoch die Tatsache, dass die individuelle Form »geistig« genannt wird. Obwohl Ambros die Sphären des Formalen und des Idealen in der Musik sorgfältig voneinander zu trennen trachtet, durchdringen sie einander in der benutzten Wendung »geistig-musikalischer Inhalt«. Dies wird jedoch erst in der zweiten Hälfte von Ambros' Schrift offenbar. Im Kapitel über das Formmoment (wie auch im darauffolgenden Kapitel über das Idealmoment) geht es Ambros in erster Linie um eine Abgrenzung zwischen Form und Inhalt; verständlicherweise wird also hier der Terminus »geistig-musikalischer Inhalt« eher nebenbei erwähnt.

1.3.2 Das Formprinzip der Symmetrie

Wie schon im Zusammenhang mit Ambros' metaphorischer Beschreibung des Verhältnisses zwischen Musik und Architektur angedeutet, stehen weniger die formtragenden Momente als vielmehr das Formprinzip der Symmetrie im Mittelpunkt des besprochenen Kapitels. Den Unterschied zwischen einem willkürlichen und einem künstlerischen Umgang mit dem musikalischen Material stellt Ambros anhand des Symmetriebegriffs dar:

Soll die Musik nicht zu einem unkünstlerisch willkürlichen, unmotivierten Herumirren in Tonfolgen werden, soll sie innern Halt und geistigen Zusammenhang haben, so kann sie der Symmetrie so wenig entbehren, wie die Baukunst, wogegen man in der Malerei eine allzusymmetrische Anordnung der Gruppen und Figuren mit Recht bedenklich findet, und ein Poet vollends sein Publikum nicht wenig überraschen würde, ließe er nach dem zweiten Akt seines Dramas den ersten Akt nochmals wortgetreu wieder erscheinen.⁴³

Unter Symmetrie versteht Ambros allerdings nicht nur Eben- und Gleichmaß des Metrums oder des Periodenbaus,⁴⁴ sondern Gleichgewicht und Proportionalität in der

41 Ambros, *Grenzen*, S. 26f.

42 Diese Art von Dichotomie beschrieb Ambros bereits 1847 im Essay »Mozart und seine Stellung zu unserer Zeit« (s. Zitat auf S. 34 dieser Arbeit). Dort nannte er den »geistig-musikalischen Inhalt« allerdings »musikalischen Gedanken«. In den *Grenzen* verwendet Ambros den Gedankenbegriff erst ab dem Kapitel »Die Musik betrachtet als Ergebnis subjektiver Geistesthätigkeit des Tonsetzers« (vgl. Kap. III. 1.7).

43 Ambros, *Grenzen*, S. 25.

44 Ebd., S. 29.

Formgebung schlechthin.⁴⁵ Ambros' Forderung, Symmetrie habe eine tragende Rolle in der Musik einzunehmen, ist also keineswegs als Plädoyer für eine viertaktige Periodik zu deuten.⁴⁶ Vielmehr ist Ambros' Symmetriebegriff ein anderer Ausdruck für den organischen Zusammenhang. In Anknüpfung an die klassizistische Tradition (vor allem Goethe) stellt die Symmetrie in den *Gränzen* das Ideal einer Wohlorganisiertheit dar; sie wird mit einer Art der Formgebung assoziiert, in der die Einzelteile und das Ganze in wechselseitigem Bezug stehen, ähnlich wie in einem architektonischen Bau.⁴⁷ Dass im Hintergrund von Ambros' Symmetriebegriff ein architektonisches Formprinzip steht, bestätigt sich in der Analyse des ersten Satzes von Beethovens Neunter Symphonie. Exposition, Durchführung, Reprise und Coda (zweite Durchführung) interpretiert Ambros als ständiges Wachsen der Größenordnung,⁴⁸ die dem Hörer durch die »vergleichende Zusammenhaltung«⁴⁹ einzelner Teile offenbart wird:

So zerfällt dieses Allegro in vier gleich lange Theile, die sich wieder je zwei und zwei zusammengruppieren und so uns die noch umfassendere Eintheilung in zwei völlig symmetrische Hälften des Ganzen gestatten.⁵⁰

Der »geistige Zusammenhang«⁵¹ bzw. das Organische in der Musik wird im vor-

45 Da Ambros jedoch den Begriff »Proportionalität« nicht direkt verwendet, ist sein Symmetriebegriff missverstanden worden. Vgl. hierzu Kullak, der in seinen Ausführungen über die Proportionalität – einen Begriff, unter dem er »das geometrisch Starre mit dem Reize der Verschiedenheit« versteht – indirekt eine Kritik gegen Ambros entfaltet, auch wenn seine Überlegungen über die Rolle der Symmetrie in den einzelnen Künsten im Grunde in dieselbe Richtung gehen wie bei Ambros: »Man kann nicht sagen, daß die Musik nach der einen Seite hin Baukunst, nach der anderen Poesie ist. Sie hat ihre eigenen Rechte, die eine Analogie mit den anderen Künsten nur bis zu einer gewissen Grenze zulassen. Dies erkannten wir schon bei der Symmetrie, die hier einen ganz bestimmten Charakter annimmt. In einer Kirche z. B. ist die rechte Seite wie die linke, in der Mitte ein Theil für sich [...]. In der Musik aber ist die Symmetrie anders. Der letzte Theil ist nur im Anfange mit dem ersten gleich, sein Ende weicht ab. Diese musikalische Symmetrie ist etwas specifisch Eigenes, sie entbehrt auch der Analogie mit der Poesie. Man würde sich wundern, wenn in einem Drama der erste Theil gegen Ende wiederkehrte.« Adolph Kullak, *Das Musikalisch-Schöne. Ein Beitrag zur Aesthetik der Tonkunst*, Leipzig 1858, S. 77ff.

46 »Eine Musik, die ununterbrochen in viertaktigen Gliedern fortleiert, ist wenigstens rhythmisch fehlerfrei, doch hat sie dafür meist den ärgern Fehler monotoner Langweiligkeit [...].« Ambros, *Gränzen*, S. 30.

47 Vgl. hierzu Lothar Schmidt, *Organische Form in der Musik. Stationen eines Begriffs 1795–1850* (Marburger Beiträge zur Musikwissenschaft 6), Kassel u. a. 1990, S. 231ff.

48 Die Tatsache, dass der Hörer immer größere Teile im Gedächtnis behalten muss, sieht Ambros als besondere Herausforderung: »[...] die Tongestalt verklingt und fixirt sich höchstens in unserem Gedächtnisse – die vergleichende Zusammenhaltung kann nur dort geschehen – und musikalisches Gedächtnis besitzt nicht eben jeder.« Ambros, *Gränzen*, S. 27.

49 Ebd., S. 27.

50 Ebd., S. 31.

51 Ebd., S. 25.

liegenden Kapitel also eher statisch aufgefasst – Ambros setzt den Akzent auf die Wechselwirkung der Teile und die Bedingtheit des einen durch den anderen.⁵² Es muss jedoch gleich vorausgeschickt werden, dass sich Ambros' Argumentation im Laufe der Schrift auch in diesem Punkt weiterentwickelt und dabei ändert. In der zweiten Hälfte der *Grenzen* rückt zunehmend das teleologische Formprinzip, mithin ein dynamisches Organismus-Modell,⁵³ in den Mittelpunkt der Ausführung über die musikalische Form.

1.4 »Das Idealmoment der Musik«

1.4.1 Ambros' Wirkungsästhetik

Die Hauptaufgabe, die sich Ambros im vorliegenden Kapitel stellt, besteht weniger in einer Definition des Idealmoments als darin, die bereits im zweiten Kapitel der *Grenzen* als »Poesie« definierte geistige Substanz der Musik in ihren Wechselbeziehungen zwischen Kunstwerk und Rezipienten zu erklären. Im ersten Teil des Kapitels behandelt Ambros somit die durch das Idealmoment der Musik hervorgerufene »höhere Stimmung«⁵⁴. In diesem Zusammenhang lehnt er entschieden eine physiologische Theorie für musikalische Wahrnehmung ab.⁵⁵ Die Wirkung der Musik – Ambros wählt als Beispiel Beethovens Fünfte Symphonie – sei kein bloßer Nervenreiz, sondern »Rührung«, die allerdings von der sentimental »Erweichung« getrennt werden müsse.⁵⁶ Bezeichnenderweise erklärt Ambros nirgendwo, dass der Hörer die Musik mit dem Herzen wahrnehme, sondern bezeichnet als Rezeptionsorgan den »denkenden Geist« bzw. das »Vorstellungsvermögen«.⁵⁷ Er erkennt die Subjektivität des Musikaufnehmens und die Abhängigkeit dieses Aufnehmens von der geistigen Bildung des Hörers an.⁵⁸ Diese Annahme steht jedoch einer Objektivierung des Idealmoments in der Musik, um die es Ambros im zweiten Teil des Kapitels geht, im Wege. Aus diesem Grund muss er zu Beginn des zweiten Teils seine These von der Subjektivität des Rezeptionsvorgangs grundsätzlich ändern:

52 Vgl. hierzu Lotte Thaler, *Organische Form in der Musiktheorie des 19. und beginnenden 20. Jahrhunderts* (Berliner musikwissenschaftliche Arbeiten 25), München u. a. 1984, S. 7.

53 Zum architektonischen und teleologischen Formprinzip vgl. Jacques Handschin, *Musikgeschichte im Überblick*, 6. Aufl., Wilhelmshaven 1990, S. 354.

54 Ambros, *Grenzen*, S. 33.

55 Ebd., S. 34ff.

56 Ebd., S. 43f.

57 Ebd., S. 36.

58 Ebd., S. 37.

Die Wirkung, welche wir vorhin der *C-moll*-Symphonie zugeschrieben haben, ist nicht etwa der Reflex dieses Werkes in dem Kopfe eines vereinzelt Enthusiasten, sie hat – thatsächlich – genau dieselbe bei Tausenden hervorgebracht [...].⁵⁹

Ambros will also von der Wirkung auf eine im Kunstwerk selbst liegende Ursache schließen. Die Verlagerung des Schwerpunkts von der Wirkung auf die Ursache zeigt sich frappierend in einer etwas holprigen Formulierung: »Die Wirkung des Kunstwerkes hat also eine sehr bestimmte, individuelle Physiognomie.«⁶⁰ Obwohl Ambros hier noch von der »Wirkung« spricht, steht schon die Werkessenz – das Idealmoment – im Mittelpunkt seiner Aufmerksamkeit. Zur Kennzeichnung dieses Idealmoments in der Musik verwendet er in diesem Kapitel neben der »Poesie« auch den Begriff »Charakter«.⁶¹ Er demonstriert den »bestimmten, individuellen« Charakter in der Musik an Beethovens *Eroica* und *Pastorale*, ohne sich aber auf eine Inhaltsdeutung einzulassen. Die »Poesie« bleibt ein schwer fassbarer »Duft der Blume«⁶², den Ambros deutlich vom formalen Teil des Kunstwerks trennt. Die formalen Momente und Prinzipien werden nach wie vor als bloße Mittel zum Zweck angesehen:

Wo eine bestimmte Wirkung ist, muß eine sie vollständig erklärende Ursache nachweisbar sein. In der bloßen consequenten, mannigfachen thematischen Verarbeitung eines geeigneten Tonmotivs, dem äußern Wechsel der Tonkraft, der Klangfarbe der Instrumente u. s. w. liegt, obwohl diese Elemente alle Mittel zum Zwecke sind, diese Ursache nicht.⁶³

Allerdings grenzt Ambros von den im Kapitel über das Formmoment beschriebenen formalen Elementen Rhythmus – Harmonie – Melodie nachträglich die Melodie aus, um ihre rein poetische Qualität zu rühmen:

Läßt die Harmonie [neben dem Rhythmus] allenfalls auch noch eine physiologische Erklärung durch angenehme oder widrige Erschütterung der Gehörnerven durch Consonanzen oder Dissonanzen zu, so dürfte bei dem dritten Elemente der Musik, das beinahe das wesentlichste ist, der M e l o d i e eine physiologische Theorie zur Erklärung ihres Zaubers schwerlich so leicht aufzustellen sein.⁶⁴

Die einzige Brücke vom Ideal- zum Formmoment bildet im vorliegenden Kapitel die Melodie. Allerdings bleibt im Kontext der weiteren Ausführungen über das Verhältnis von Form und Inhalt diese Art von Koppelung des Idealmoments an die Melodie völlig folgenlos. Als weitaus wichtiger im Zuge der Annäherung des Formbegriffs an

59 Ambros, *Gränzen*, S. 46.

60 Ebd., S. 46f.

61 Ebd., S. 49.

62 Ebd., S. 47.

63 Ebd., S. 48f.

64 Ebd., S. 40f.

den Inhaltsbegriff wird sich in den weiteren Kapiteln der *Grenzen* das teleologische Formprinzip erweisen.

1.4.2 Von der »Poesie« zur Kunstart Poesie

Während im Kapitel über die Stellung der Musik zu den übrigen Künsten Ambros die »Poesie« auf die Musik und die Kunst im Allgemeinen bezieht, wird sie im vorliegenden Kapitel ausschließlich vor dem Hintergrund Beethoven'scher Musik behandelt. Dadurch verliert freilich die Definition des »Poesie«-Begriffs ihren normativen Charakter. Ganz am Ende des Kapitels über das Idealmoment wird dann der Poesiebegriff selbst einem grundlegenden Deutungswandel unterzogen. Ambros geht hier ganz nahtlos von der »Poesie« im allgemeinen Sinn eines »verklärenden Idealmoments«⁶⁵ zu der Poesie als eigener Kunstart über:

Wir hatten Recht, die Musik eine poetische Kunst zu nennen. Wo aber ist die Gränze zwischen ihr und der Poesie?⁶⁶

Nachdem Ambros den formalistischen Standpunkt durch die Wirkungsästhetik entkräftet hat, wendet er sich der Frage zu, auf die der Titel der Schrift hinweist – er beginnt die eigentliche Untersuchung »des Verhältnisses der Tondichtung zur Wortdichtung«⁶⁷.

1.5 »Die Berührungspunkte der Musik und der Poesie«

1.5.1 Stimmung versus Vorstellung

Man könnte erwarten, dieses zentrale Kapitel würde die Überschrift »Grenzen der Musik und Poesie« tragen. Der von Ambros gewählte Titel ist jedoch treffender, denn die Gemeinsamkeiten zwischen Musik und Poesie sind am Ende des Kapitels in der Tat wichtiger als die festgestellten Unterschiede. Genauer formuliert: Hier wird das Grenzgebiet behandelt, in dem sich beide Künste berühren. Ausgangspunkt hierfür ist die Korrelation zwischen Stimmung und Vorstellung:

Gemüthsstimmungen sind insgemein [...] das Resultat von Reihen bestimmter Vorstellungen. Diese letzteren lassen sich in bestimmte, klare Worte fassen, jene nicht.⁶⁸

⁶⁵ Ambros, *Grenzen*, S. 12.

⁶⁶ Ebd., S. 52.

⁶⁷ Ebd., S. 12.

⁶⁸ Ebd., S. 53.

In Anlehnung an diese Definition charakterisiert Ambros die Musik als Kunst, die »fertige Stimmungen« bringe, da sie für die Darstellung von Vorstellungsreihen das nötige Mittel, nämlich das Wort, nicht besitze.⁶⁹ Die Poesie dagegen vermag laut Ambros beides, sie kann entweder direkt Vorstellungen benennen oder Stimmungen durch symbolische Bilder hervorrufen.⁷⁰ Das gemeinsame Gebiet beider Kunstarten sei daher das »Erregen von Stimmungen«⁷¹. Eine Kunst von Stimmungen ist die Musik nach Ambros vom ersten Augenblick ihres Daseins an:

Erwägen wir nun, daß die »Musik des in den Ton aufgelösten Wortes« [die Programmmusik], wie wir sie vorhin nannten, [...] die äußere Begebenheit, die sie in ihren Darstellungskreis zieht, nur dadurch zu bewältigen vermag, daß sie uns ihre Anschauung durch ein Reproduciren der Stimmungen vermittelt, welche die Begebenheit selbst in uns erregen würde [...] so sehen wir, daß das »Erwecken der Stimmung« das Lebelement ist, in welchem die Musik von den ersten [...] Lauten [...] bis zu den Mysterien des Beethovenschen *Cis-moll*-Quartetts und den Programmsymphonien athmet [...].⁷²

Obwohl Ambros die Ausdrucksfähigkeit der Musik im oben angeführten Zitat auf den Stimmungsausdruck reduziert, geht er – wie übrigens schon in den vorausgegangenen Kapiteln – von einer differenzierteren Skala musikalischer Ausdrucksmodi aus. Unter Berücksichtigung der geschichtlichen Entwicklung der Musik räumt er eine Vielfalt von Stimmungen ein, die sich untereinander im Grad ihrer Bestimmtheit unterscheiden und folglich in dementsprechend verschiedenen Verhältnissen zu den Vorstellungsreihen stehen können. Mit Blick auf Berlioz' Programmmusik fühlt Ambros sich gezwungen, die Grenze zwischen Stimmungen und Vorstellungsreihen, mithin auch die Grenze zwischen Musik und Poesie, als eine sehr durchlässige zu sehen:

Wenn nun gewisse Vorstellungsreihen Stimmungen von ganz bestimmt eigenthümlicher Färbung hervorzurufen pflegen und der Musik gelingt es, gerade diese Stimmungen hervorzurufen, so schließen wir nun von der Stimmung auf diese ganz bestimmten Vorstellungsreihen, wir gehen [...] so weit, daß wir sogar auch jene ganz bestimmten Vorstellungsreihen in die Musik hinübertragen. Nur durch diese Operation des Geistes wird erklärlich, daß die Berlioz'schen Programm-Symphonien [...] ihre Uiberschriften bis zu einem gewissen Grade rechtfertigen.⁷³

69 Ambros, *Gränzen*, S. 54.

70 Ebd., S. 55.

71 Ebd., S. 52.

72 Ebd., S. 65.

73 Ebd., S. 56.

1.5.2 Aufhebung der Grenze zwischen Musik und Poesie

Nachdem Ambros die Grenze zwischen Musik und Poesie relativiert hat, indem er die Existenz von ganz »bestimmten« Stimmungen einräumt, hebt er diese Grenze am Ende des Kapitels vollständig auf. Er gibt im Nachhinein zu, dass die Poesie in ihren einzelnen Gattungen (Drama, Epos, Lyrik) nicht überall über dieselben Mittel verfüge. Die Poesie der Empfindung, die Lyrik, stellt er der Tonkunst gleich.⁷⁴ Während am Anfang des Kapitels die Poesie, »Wort« und »Vorstellung« als Synonyma für einen »bestimmten Ausdruck« aufgefasst werden, wird am Ende des Kapitels dieser »bestimmte Ausdruck« gegen den Poesiebegriff ausgespielt:

Es ist also nur mit gehöriger Einschränkung auszusprechen, daß die Poesie die Kunst des ganz bestimmten Ausdruckes ist. Auch sie ist [...] eine schöne Sphinx, die uns ihre Räthsel aufgibt. Nur freilich liegt die Auflösung des Räthsels viel näher, wo ganz bestimmt ausgedrückte Vorstellungen und Anschauungen die Grundlage bilden.⁷⁵

Den Sinn, die Botschaft, den Gehalt des Wortes grenzt nun Ambros vom eigentlichen Wort ab:

Die Poesie ist [...] die »Kunst des Wortes«. Der schöpferische Urgedanke nimmt im Worte Gestalt an – nur durch die Wort[e] vermag er sich zu verkündigen. Von beiden aber gehet der Geist aus, der über dem Ganzen schwebt [...] – nicht in Worte faßbar, aber nur durch die Worte, durch den im Worte verkörperten Gedanken erkennbar und dafür des Gedankens innerstes Wesen offenbarend.⁷⁶

Indem Ambros den Wortsinn in einer Metaebene hinter dem Wort sucht, verliert das Wort seine Funktion als Maßstab für einen bestimmten Ausdruck. Eine der wichtigsten Voraussetzungen für eine Abgrenzung zwischen Musik und Poesie wird damit preisgegeben. Gerade dies war aber Ambros' Ziel: sowohl das Wort als auch den Ton zur »Hieroglyphe des Unaussprechlichen«⁷⁷ zu erklären. Im Unterschied zur frühromantischen Musikästhetik dient hier der Unsagbarkeitstopos nicht zur Abgrenzung der Musik von der Poesie,⁷⁸ sondern zur völligen Gleichstellung dieser beiden.

74 Ambros, *Gränzen*, S. 54f.

75 Ebd., S. 69.

76 Ebd., S. 66f.

77 Ebd., S. 71.

78 Vgl. etwa Wackenroder: »Streben sie die reichere Sprache [der Musik] nach der ärmern abzumessen, und in Worte aufzulösen, was Worte verachtet? Oder haben sie nie ohne Worte empfunden?« »Das eigenthümliche innere Wesen der Tonkunst, und die Seelenlehre der heutigen Instrumentalmusik«, in: ders., *Sämtliche Werke und Briefe*, Bd. 1, S. 216–223, hier S. 219.

1.6 »Die Musik betrachtet in ihrer objektiven Stellung neben der Poesie«

1.6.1 Verhältnis der Musik zur Poesie in der Vokalmusik

Verglichen mit den Schlussfolgerungen im vorausgegangenen Kapitel erfährt der Beginn des Kapitels über die Vokalmusik einen auffallenden Bruch in der Argumentation. Ambros geht zwar weiterhin davon aus, dass ausschließlich das Begrifflose (Wortlose) »bestimmt« sein könne, im Sinne der frühromantischen Musikästhetik sieht er allerdings den Ton allein als das Ausdrucksmittel für das Unaussprechliche an. Die Poesie wird jetzt, was das Metaphysische betrifft, der Musik untergeordnet. Ambros zitiert an dieser Stelle Mendelssohns bekanntes Wort von der Bestimmtheit der musikalischen Sprache, wie es der Komponist im Zusammenhang mit seinen *Liedern ohne Worte* zum Ausdruck bringt:

[...] ich finde, daß der Ausdruck der Musik vielmehr gar zu bestimmt ist, daß er in Regionen reicht und dort lebt und webt, wohin das Wort nicht mehr nachkann und daher nothwendig erlahmen muß [...].⁷⁹

Ähnlich wie Mendelssohn erblickt Ambros darin eine Stärke, wenn die Musik sich in »das allgemeine, von einzelnen äußerlichen Erscheinungen nicht bedingte Leben des Geistes« emporhebe.⁸⁰ Im Unterschied zu Mendelssohn allerdings bezieht Ambros diese Aussage auf die Opernmusik. Beispiele, an denen er demonstriert, wie »die Poesie ihrer Schwester Musik das Szepter abgibt«⁸¹, sind Mozarts *Don Giovanni*, Beethovens *Fidelio* und Wagners *Tannhäuser* und *Lohengrin*. Die Definition der Musik als Kunst der Stimmung erhält erst in Bezug auf die Vokalmusik eine uneingeschränkte Gültigkeit, zumal das Thema einer (geschichtlich bedingten) Konkretisierung des musikalischen Aus-

79 Ambros, *Gränzen*, S. 72. Das Zitat weicht von der Originalfassung ab, da Ambros aus dem Gedächtnis zitiert. Siehe Mendelssohns Brief an Marc André Souchay vom 15. Oktober 1842: »Die Leute beklagen sich gewöhnlich, die Musik sei so vieldeutig; es sei so zweifelhaft, was sie sich dabei zu denken hätten, und die Worte verstände doch ein Jeder. Mir geht es aber gerade umgekehrt. Und nicht blos mit ganzen Reden, auch mit einzelnen Worten, auch die scheinen mir so vieldeutig, so unbestimmt, so mißverständlich im Vergleich zu einer rechten Musik, die einem die Seele erfüllt mit tausend besseren Dingen, als Worten. Das, was mir eine Musik ausspricht, die ich liebe, sind mir nicht zu unbestimmte Gedanken, um sie in Worte zu fassen, sondern zu bestimmte.« *Briefe aus den Jahren 1830 bis 1847 von Felix Mendelssohn Bartholdy*, hg. von Paul Mendelssohn Bartholdy und Carl Mendelssohn Bartholdy, Berlin 1870, S. 482. Zu Mendelssohns Äußerung vgl. auch Dahlhaus, *Klassische und romantische Musikästhetik*, S. 520f.

80 Ambros, *Gränzen*, S. 77.

81 Ebd., S. 73.

drucks an dieser Stelle der *Gränzen* gar nicht diskutiert wird. Ausgehend von der These, dass die Musik für die Darstellung von Begebenheiten keine Sprache besitze,⁸² untersucht Ambros verschiedene Arten von Textvorlagen, um festlegen zu können, welche für die Vertonung geeignet oder ungeeignet sind. Dabei kommt er zu diesen Ergebnissen:

Und wie allzugeschränkte Bilderfülle ein hemmender Verhau, so ist allzuabstrakte Allgemeinheit eines Gedichtes, z. B. eines philosophischen von Schiller, für die Musik eine öde Wüste, in der sie nicht gedeihen kann.⁸³

Freilich, wo der Spruch selbst schon eine Stimmung ausdrückt, findet der Componist willkommene Anhaltspunkte [...].⁸⁴

Aber was es prinzipiell sehr bedenklich macht, ist, daß schon das Gedicht alles das vollständig leistet und fertig entgegenbringt, was der Componist zu leisten nur immer wünschen könnte. Diese Gedichte stehen mit ihrem Erregen einer harmonischen Stimmung des Gemüthes so sehr auf dem eigenthümlichen Grund und Boden der Musik, daß man sie im höchsten Grade musikalisch nennen muß und jede Composition derselben fast als Tautologie, wenigstens als Ueberfluß erscheint. Manche von diesen Gedichten sind geradezu dem Musiker unnahbar.⁸⁵

1.6.2 Konkretisierung des Problems der Programmmusik

Obwohl im vorliegenden Kapitel die vokale bzw. vokal-instrumentale Musik im Mittelpunkt von Ambros' Aufmerksamkeit steht, gelangt er bei der Untersuchung des Verhältnisses von Wort und Ton schließlich auch zum Gebiet der außermusikalisch inspirierten Instrumentalmusik. Als Beispiel für eine »genaue Uebersetzung eines Gedichtes in's Musikalische«⁸⁶ zieht er Mendelssohns Programμουvertüre *Meeresstille und glückliche Fahrt* heran. Ambros deutet die Ouvertüre ausgesprochen inhaltlich und lässt sich sogar auf eine Textunterlegung ein⁸⁷ – ein Verfahren, welches er an einer späteren Stelle seiner Schrift scharf kritisiert.⁸⁸ Die Vokal- und die Instrumentalmusik werden in diesem Kapitel also von völlig verschiedenen Standpunkten betrachtet. Hinsichtlich der Ouvertüre stellt Ambros die Fähigkeit der Musik zum wortbestimmten

82 Ambros, *Gränzen*, S. 77.

83 Ebd., S. 78.

84 Ebd., S. 80.

85 Ebd., S. 86.

86 Ebd., S. 89.

87 Ebd., S. 88f.

88 Ebd., S. 129f.

Ausdruck nicht infrage. Manche der Bilder, die er in die Musik übersetzt wiederfindet, wären durchaus der Sphäre »äußere Begebenheiten« zuzuordnen. Dennoch hält Ambros die Ouvertüre für ein gelungenes Werk. Das Hauptproblem der Programmmusik beschreibt er demnach weniger als ein Hineinragen in das Gebiet »äußerer Gegebenheiten«, jedoch mehr als ein Auftreten formaler Inkohärenz. An Spohrs Symphonie *Die Weihe der Töne* macht er deutlich, wie die Musik zu einer Reihe zusammenhangloser Glieder wird, wenn sie sich am außermusikalischen Programm orientiert.⁸⁹ Die Forderung nach Entbehrlichkeit des Programms wird schon an dieser Stelle unmissverständlich zu einer Forderung nach Geschlossenheit und Kohärenz der musikalischen Form. Bedarf die Musik keiner »Zuhilfnahme des Wortes«, bedeutet das, dass sie sowohl ihrem außermusikalischen Inhalt als auch ihrer Formidee nach verständlich ist.

1.7 »Die Musik betrachtet als Ergebnis subjektiver Geistesthätigkeit des Tonsetzers«

1.7.1 Schaffensprozess. »Geistiger Gehalt« als Stil

Im vorliegenden Kapitel setzt Ambros das Kunstwerk zum ersten Mal mit seinem Schöpfer in Beziehung. Dank der Berücksichtigung des Komponisten als Subjekt vermag er den Ursprung des »verklärenden Idealmoments« der Musik, in dem er bisher die Ursache ihrer Wirkung auf den Hörer erkannte, genau zu erklären:

Der Tondichter hat hineingebannt, was i h n , als er es schuf, bewegte – s e i n e Stimmung – hören wir das Tonwerk, so weckt es die gleiche Stimmung in uns [...].⁹⁰

Der Begriff der Stimmung wird an dieser Stelle an den Charakter des Komponisten bzw. »Inhalt seines Geistes«⁹¹ gekoppelt. In Anknüpfung an Adolf Bernhard Marx⁹² nennt Ambros insgesamt drei Faktoren, die den Charakter des Komponisten, mithin auch den »geistigen, idealen Gehalt«⁹³ des Kunstwerks prägen und beeinflussen können: 1) persönliche Verhältnisse des Komponisten, 2) Nationalität, 3) Geist der Zeit.⁹⁴ Mit einem Zitat des Buffon'schen Ausspruchs »le style, c'est l'homme« (»Der

89 Ambros, *Gränzen*, S. 90.

90 Ebd., S. 107.

91 Ebd.

92 Zum musikästhetischen Diskurs zwischen Ambros und Marx siehe S. 199ff. dieser Arbeit.

93 Ambros, *Gränzen*, S. 105.

94 Ebd., S. 108ff.

Stil ist der Mensch selbst«) macht Ambros deutlich, dass sich im Idealmoment bzw. im »geistigen Gehalt« der Stil manifestiere.⁹⁵ Durch die Einführung des Stilbegriffs in die Argumentation verliert das Idealmoment seine metaphysische Dimension und wird zunehmend mit formalen Elementen in Verbindung gesetzt. So führt Ambros etwa das »ungarische Wesen« von Schuberts Instrumentalmusik auf bestimmte charakteristische Melodieverläufe und Rhythmen zurück.⁹⁶ Im Begriff »geistiger Gehalt« treffen also die zunächst scharf voneinander getrennten idealen und formalen Momente zum ersten Mal aufeinander:

[...] denn läßt sich für den Bewanderten der Componist eines Musikstückes auch bei verdecktem Titelblatte errathen, so liegt diese Möglichkeit wohl einerseits in gewissen dem Componisten geläufigen Wendungen, Phrasen, Harmonieen, Rhythmen, kurz in dem formalen Theile – eben so sehr aber in dem geistigen, idealen Gehalte des Werkes, der den Autor verräth [...].⁹⁷

Die Kopplung des geistigen Gehalts an den Stilbegriff zieht aber eine weitere Konsequenz nach sich: Der geistige Gehalt wird indirekt der Musik aller Epochen zugesprochen.⁹⁸ Die zunächst hauptsächlich auf Beethovens Instrumentalmusik zugeschnittene Definition des Idealmoments erlangt hier Allgemeingültigkeit. Wie wir im folgenden Abschnitt sehen werden, deutet Ambros jedoch schon im zweiten Teil des Kapitels das Idealmoment wieder als ein zeitgebundenes, geschichtlich bedingtes Musikmerkmal.

1.7.2 »Umarmung« der Musik und Poesie

Hat Ambros im ersten Teil des Kapitels den geistigen Gehalt ausschließlich durch die Macht des schöpferischen Geistes begründet, beschreibt er ihn im zweiten Teil als eine Qualität, die von der musikgeschichtlichen Entwicklung abhängt:

Sobald die Musik dahin gekommen war, über einen gewissen Kreis von Mitteln mit Sicherheit und Bequemlichkeit verfügen zu können absorbirte die Bewältigung des Stoffes, der Form nicht mehr einen Theil der Kräfte des Künstlers und er vermochte nun alles, was er sagen wollte vollständig, als den *I n h a l t* seines Werkes zu bringen.⁹⁹

Ambros hebt hier also explizit das hervor, was er im dritten Kapitel der *Grenzen* durch die Fokussierung auf Beethovens Instrumentalmusik nur implizit angedeutet hatte: Das Idealmoment der Musik ist ein geschichtlich bedingtes Phänomen. Mit anderen Worten:

⁹⁵ Ambros, *Grenzen*, S. 105.

⁹⁶ Ebd., S. 109.

⁹⁷ Ebd., S. 105.

⁹⁸ Vgl. Ambros' Ausführungen zu Bachs und Händels Musik ebd., S. 106.

⁹⁹ Ebd., S. 114.

Die historische Entwicklung der Musik, deren Hauptstationen Ambros in den *Gränzen* ausführlich beschreibt,¹⁰⁰ ist als Prozess ihrer allmählichen Durchgeistigung zu verstehen. Im Kontext der gesamten Schrift ist der Schluss dieses Kapitels insofern von zentraler Bedeutung, als es sich um die einzige Stelle handelt, an der dieser Durchgeistigungsprozess im Sinne einer Synthese (»Umarmung«)¹⁰¹ der Ton- und der Poesiekunst klar aufgefasst und gleichermaßen auf die Geschichte der Instrumental- und der Vokalmusik projiziert wird. Den Prozess einer Annäherung von Musik und Poesie sieht Ambros allgemein in Beethovens Werken und speziell im deutschen Kunstlied sich vollenden.¹⁰²

1.8 »Die Musik als Gegenstand subjektiver Ausdeutung von Seite des Hörers«

1.8.1 »Poesie« versus »Poetisieren«

Die Eingliederung eines selbstständigen Kapitels, in dem das hörende Subjekt in den Mittelpunkt gestellt wird, scheint auf den ersten Blick überflüssig zu sein. Schon im Kapitel über das Idealmoment hat sich Ambros mit der »höheren Wirkung« der Musik befasst, also mit dem Spannungsverhältnis zwischen Kunstwerk und Rezipienten. Allerdings hat er dort die Wirkung und die hierfür im Kunstwerk liegende Ursache als zwei Seiten derselben Medaille aufgefasst. Im vorliegenden Kapitel ist er darum bemüht, die beiden Gebiete voneinander zu trennen. Ambros hält hier den durch das Kunstwerk hervorgerufenen Eindruck nicht mehr für eine Spiegelung des Idealmoment, sondern nur für eine subjektive Assoziation (»Poetisieren«)¹⁰³, die durch das Kunstwerk angeregt wird, ansonsten aber vom Schaffensprozess und vom Kunstwerk unabhängig bleibt. Im Unterschied zum Begriff der »Poesie« (Idealmoment), den Ambros teils normativ, teils historisch definiert, wird das »Poetisieren« als eine von der Musikgeschichte geprägte Rezeptionshaltung dargestellt; Ambros bezieht dieses Phänomen hauptsächlich auf die Rezeption beethovenscher und nachbeethovenscher Musik.¹⁰⁴ Als Ideal poetisierender Hermeneutik gelten für Ambros die Kunstkritiken Schumanns.¹⁰⁵ Allzu detaillierte Deutungen wie auch Textunterlegungen für instrumentale Werke lehnt er entschieden ab.¹⁰⁶

¹⁰⁰ Ambros, *Gränzen*, S. 110–126.

¹⁰¹ Ebd., S. 126.

¹⁰² Ebd., S. 126.

¹⁰³ Ebd., S. 128.

¹⁰⁴ Ebd., S. 131, 134.

¹⁰⁵ Ebd., S. 129.

¹⁰⁶ Ebd., S. 129f.

1.8.2 »Poesie« als »Entwicklung eines leitenden Grundgedankens«

Obwohl eine solche Argumentationsentwicklung denkbar wäre, stellt Ambros das der Musik innewohnende Idealmoment nicht in Frage, wenn er die Musik als Gegenstand subjektiver Inhaltsdeutung behandelt. Dass er nach wie vor an einer inhaltlichen Auffassung Beethovenscher Instrumentalmusik festhält, geht aus seiner vergleichenden Analyse von Haydns *Militär*-Symphonie und Beethovens *Eroica* deutlich hervor. Unter Berufung auf Schindler¹⁰⁷ deutet er an dieser Stelle die *Eroica*-Symphonie durchaus inhaltlich. Das Idealmoment der *Eroica* führt er allerdings nicht nur auf bestimmte inhaltliche Details (»das Nahen eines Hoffnungssternes«, »Aufruf zum Widerstande« etc.), sondern auch auf eine »innere Entwicklung« zurück, welche sich »analytisch mit ihrem Grundgedanken« befasse.¹⁰⁸ Die Tendenz, das Form- und das Idealmoment einander näher zu bringen, die schon im vorausgegangenen Kapitel eingesetzt hat, wird hier fortgeführt. Das Poetische in der Musik wird an die Begriffe »Grundgedanke«, »Entwicklung«, »Zusammenhang« gekoppelt,¹⁰⁹ die sowohl einer inhaltlichen als auch einer spezifisch musikalischen Deutung offenstehen.

1.9 »Die Musik mit durch neben sie gestellte Worte eingeschränkter Ausdeutung; Programmen-Musik«

1.9.1 Ambros' Programmmusik-Begriff

Bereits im Einleitungskapitel hat Ambros zwischen inneren Vorgängen, die grundsätzlich musikalisch darstellbar seien, und äußeren Begebenheiten, bei deren Schilderung die Programmmusik in das fremde (poetische) Gebiet hinübergreife, unterschieden. Im Kapitel über die Programmmusik knüpft er an diese Darlegung an und versucht, die in der Einleitung vorkommenden Widersprüche aufzuheben. So stuft er nun den letzten Satz der *Symphonie fantastique* als Schilderung von »äußerlichen Vorgängen« ein,¹¹⁰ obwohl er im Einleitungskapitel dasselbe Werk dem Bereich des »inneren Seelenlebens«¹¹¹ zugeordnet hat. Die Dichotomie »innere Vorgänge« versus »äußere Begebenheiten« ist der Ausgangspunkt für seine Definition der Programmmusik ebenso wie für ihre Abgrenzung von der Instrumentalmusik Beethovens:

¹⁰⁷ Schindler, *Biographie von Ludwig van Beethoven*, S. 240. In Ambros' *Grenzen* zitiert auf S. 133.

¹⁰⁸ Ambros, *Grenzen*, S. 133.

¹⁰⁹ Ebd., S. 132f.

¹¹⁰ Ebd., S. 143.

¹¹¹ Ebd., S. 9.

Ein Uebergang zu den Programm-Musiken ist aber diese Synphonie [Beethovens Neunte] nun und nimmermehr, eben weil sie lauter *i n n e r l i c h e* Vorgänge dadurch *s c h i l d e r t*, daß sie sie *e r r e g t*, eben dadurch selbstverständlich wird, und ein sogenanntes Programm entbehren kann, ja, es nicht einmal dulden würde. [...] wenn dagegen Berlioz in seinem Hexensabbat, laut Programms, die Geliebte als freche Mänade auftreten sieht, [...] so sind das äußerliche Vorgänge. [...] So ist also hier das Programm nicht nur erwünscht, sondern unentbehrlich [...].¹¹²

Da Ambros im vorliegenden Kapitel die Unentbehrlichkeit des Programms als schwerwiegenden Mangel ansieht, wird die Programmmusik zu einem negativ besetzten Terminus, im Unterschied zu dem von Liszt zeitgleich eingeführten Programmmusik-Begriff.¹¹³ Ambros zufolge wird das Programm unentbehrlich zum einen durch zu stark gegenständliche außermusikalische Ideen, zum anderen durch einen inkohärenten Formaufbau. Dadurch, dass Ambros das Problem moderner Programmmusik nun in erster Linie im Verzicht auf einen strengen architektonischen Bau sieht,¹¹⁴ bekommt die Fragestellung seiner Schrift eine andere Bedeutung: Nach einer Grenze zwischen Musik und Poesie zu suchen, wird heißen, Formbedingungen festzulegen, unter denen der poetische Gedanke Eingang in die Musik finden kann. Dabei wird der Grad der Bestimmtheit dieses Gedankens im Kapitel über die Programmmusik letztlich sekundär.

1.9.2 Dualismus zwischen musikalischem und poetischem Gedanken

Wider Erwarten fängt Ambros seine Kritik an Berlioz' Programmmusik nicht mit dem Vorwurf der Formzerstörung an. Vielmehr moniert er, dass Berlioz die poetischen Vorlagen seiner Werke an herkömmliche Formschemata angepasst habe:

Er [Berlioz] läßt im ersten Satze seiner phantastischen Synphonie und seines Harold den ersten Theil wiederholen, so wenig Inhalt und Struktur diese Wiederholung rechtfertigen und offenbar nur mit einem Rückblicke auf die bisherige Observanz. Er trachtet seine poetischen Stoffe so anzuordnen, daß sie sich in den vier herkömmlichen Sätzen einer Synphonie [...] unterbringen lassen.¹¹⁵

112 Ambros, *Gränzen*, S. 142f. In der heute gängigen Definition der Programmmusik wird keine Trennungslinie zwischen äußeren Gegenständen und inneren Vorgängen gezogen. Vgl. Klauwell, *Geschichte der Programmmusik*, S. V; Altenburg, »Programmmusik«, Sp. 1828. Diese Trennungslinie spielt nur bei der Abgrenzung der Programmmusik vom Charakterstück eine Rolle. Vgl. Martha Vidor, *Zur Begriffsbestimmung des musikalischen Charakterstückes mit besonderer Berücksichtigung des Charakterstückes für Klavier*, Diss. masch., Leipzig 1924.

113 Vgl. Liszt, »Berlioz und seine Harold-Symphonie«, S. 81.

114 Ambros, *Gränzen*, S. 141. Zu der (negativen) Definition der Programmmusik als formloser Kunst vgl. S. 78 dieser Arbeit.

115 Ambros, *Gränzen*, S. 158.

Um diese These zu begründen und keine Abweichungen vom viersätzigen Zyklusaufbau bei Berlioz eingestehen zu müssen, interpretiert Ambros den fünften Satz der *Symphonie fantastique* als angehängte Fortsetzung des vierten Satzes.¹¹⁶ Das Festhalten am viersätzigen Symphoniezyklus und am Reprisenschema der Sonatenhauptsatzform erscheint Ambros mit Blick auf die gewählten poetischen Stoffe unangemessen. Den Vorwurf eines Formtraditionalismus erhebt Ambros auch gegenüber der dramatischen Symphonie *Roméo et Juliette*:

Noch merkwürdiger ist es, wie sich Romeo und Julie in die gewöhnlichen vier Symphoniesätze als in ein Prokrustesbett legen müssen, obwohl bei der Menge kleinerer und größerer Zwischensätze [...] die gewohnte Theilung in vier Sätze gewissermaßen maskirt erscheint.¹¹⁷

Im Falle dieses Werkes jedoch gerät seine Argumentation ins Wanken. Er kritisiert zugleich, dass Berlioz, um das Dichterwerk möglichst vollständig in Musik zu setzen, mit der klassischen Symphonieform gebrochen und ein »Mittelding von Synphonie, Oratorium und Oper« geschaffen habe.¹¹⁸ Berlioz wird nicht mehr als Formtraditionalist, sondern als Revolutionär charakterisiert. Die formale Kohärenz, eine der Hauptforderungen an die Programmmusik, verbindet Ambros an dieser Stelle hauptsächlich mit einem teleologisch ausgerichteten Formverlauf. Er kommt in diesem Zusammenhang nochmals auf Beethovens Neunte Symphonie zu sprechen. Im Unterschied zum Kapitel über das Formmoment, in dem er den ersten Satz vor dem Hintergrund eines architektonischen Formprinzips gedeutet hat,¹¹⁹ rühmt er jetzt den zielgerichteten Ablauf des Werkganzen, in dem »alles Nachfolgende als eine nothwendige Folge des Vorhergegangenen« erscheine.¹²⁰ Dass Ambros zunehmend an einem morphologischen Organismus-Modell¹²¹ orientiert ist, d. h., dass er eine Musikkomposition als »Entwicklung aus einem Keim heraus«¹²² beschreibt, geht auch aus einem Vergleich von Berlioz' *Harold-Sym-*

116 »So tritt in der *Fantastique* der anmuthige Walzer der Ballscene an die Stelle des Scherzo, die *scène aux champs* vertritt das Adagio und der Hinrichtungsmarsch mit dem daran als Fortsetzung gehängten diabolischen Hochzeits- und Begräbnißfeste des Gerichteten bildet das Finale.« Ambros, *Grenzen*, S. 158.

117 Ebd., S. 159.

118 Ebd., S. 163.

119 Ebd., S. 31. Vgl. auch S. 101 dieser Arbeit.

120 Ambros, *Grenzen*, S. 165.

121 Zum morphologischen Organismusmodell in der Musiktheorie vgl. Thaler, *Organische Form in der Musiktheorie*, S. 13ff.

122 »Die Pastoralsymphonie ist [...] ein tiefsinniges Geniuswerk, in welchem der poetisch-religiöse Gedanke im ersten Satze wie aus einem Keime zu sprossen beginnt, Satz für Satz sich mit innerer Nothwendigkeit organisch reicher entwickelt, bis im Schlußsatze der voll erblühte Baum duftend und glänzend dasteht [...].« Ambros, *Grenzen*, S. 166f.

phonie mit Beethovens *Pastorale* hervor. Ambros kritisiert die Heterogenität der *Harold*-Symphonie, und zwar auf drei Ebenen: Erstens in Bezug auf die poetische Vorlage (das außermusikalische Programm bestehe aus vier zusammenhanglosen Genrebildern, die in einen »ästhetischen und sittlichen Mißklang« münden)¹²³, zweitens in Bezug auf den thematischen Aufbau (es kämen häufig Tongestalten vor, die in keiner Beziehung zu den »zur Durchführung gewählten Motiven« stehen)¹²⁴ und drittens in Bezug auf den gesamten Zyklus (die in den einzelnen Sätzen wiederkehrenden Viola-Soli sorgten bloß für klangliche Analogien unter den Sätzen, ohne sie wirklich zu vereinheitlichen)¹²⁵. An Beethovens Pastoralensymphonie dagegen lobt er deren geistigen Zusammenhang.¹²⁶ Im Kontext der gesamten Schrift ist die analytische Betrachtung der *Pastorale* von zentraler Bedeutung, denn Ambros sieht die zielgerichtete Entwicklung des »poetisch-religiösen« Grundgedankens, also den Übergang vom »ganz allgemeinen Wohlgeföhle an der Natur« zum »höchsten Gedanken« an Gott,¹²⁷ zum ersten Mal als ein musikimmanentes Merkmal an:

Bei der Beethoven'schen Synphonie entwickelt sich dasjenige, was allenfalls als Programm formulirt n e b e n der Synphonie stehen könnte, vollständig i n i h r, wird aus ihr selbst erkennbar und verständlich, und somit fallen der musikalische und der dichterische Gedanke zusammen. Die Sphären beider decken sich vollständig.¹²⁸

An die Stelle des Dualismus Formmoment versus Idealmoment tritt der Dualismus musikalischer Gedanke versus poetischer Gedanke. Der Wechsel ist keineswegs nur ein terminologischer, zumal der poetische und der musikalische Gedanke als zwei Seiten einer Medaille betrachtet werden. Genauer gesagt gibt Ambros diesem Begriffspaar die Bedeutung des zuvor gebrauchten Terminus »geistig-musikalischer Inhalt«. Die Einheit des poetischen und musikalischen Gedankens in Beethovens Pastoralensymphonie führt Ambros auf das Verfahren der motivisch-thematischen Ableitung bzw. auf die Kongruenz zwischen ästhetischen Charakteren und formalen Funktionen¹²⁹ zurück:

Jede Einzelheit der Ausführung findet zudem ihre volle Motivirung in der musikalischen Konstruktion der bezüglichen Sätze – eine Willkührlichkeit, eine Tongestalt, die sich nicht aus den zu Grunde gelegten Themen vollständig herleiten ließe, oder

¹²³ Ambros, *Gränzen*, S. 172ff.

¹²⁴ Ebd., S. 178.

¹²⁵ Ebd., S. 173.

¹²⁶ Ebd., S. 166f.

¹²⁷ Ebd., S. 170.

¹²⁸ Ebd., S. 177f.

¹²⁹ Vgl. hierzu Carl Dahlhaus, *Ludwig van Beethoven*, in: ders., *Gesammelte Schriften*, Bd. 6: 19. Jahrhundert III. *Ludwig van Beethoven – Aufsätze zur Ideen- und Kompositionsgeschichte – Texte zur Instrumentalmusik*, hg. von Hermann Danuser in Verbindung mit Hans-Joachim Hinrichsen und Tobias Pleblich, Laaber 2003, S. 11–374, hier S. 144ff.

sich dem festgefügt organischen Bau des Ganzen nicht als dienendes, an seinem zukömmlichen Orte erscheinendes Glied einreichte, wird man vergebens suchen.¹³⁰

Obwohl Ambros in diesem Kapitel die Aufmerksamkeit zunehmend auf den »musikalischen Gedanken«, d. h. auf motivisch-thematische Beziehungen und auf das Verhältnis zwischen Form und Thema lenkt, verliert er das Idealmoment keineswegs aus den Augen. Das Prinzip einer organischen, zielgerichteten Musikentwicklung, die er am Beispiel der Pastoralsymphonie dingfest macht, ist zugleich jene Wiege des Poetischen,¹³¹ ja des Programmatischen. Der poetische Gedanke lebt zwar direkt in der musikalischen Struktur, er lebt dort aber als eine Art verborgenes Programm, das »allenfalls neben der Synphonie«¹³² stehen könne. Dass über Berlioz' Programmmusik keineswegs aus der Perspektive der »absoluten Musik« geurteilt wird, geht auch aus dem Vergleich der *Harold*-Symphonie mit Mendelssohns *Italienischer* hervor. In der Beschreibung der poetischen Idee in Mendelssohns Symphonie skizziert Ambros suggestiv ein Bild einer italienischen Landschaft in der Nähe von Monte Cavo,¹³³ wodurch er anschließend den organischen Zusammenhang des Werkganzen (Entfaltung von Stimmung zu Stimmung)¹³⁴ begründet.

Festzuhalten ist, dass die Form im letzten Kapitel der *Grenzen* als geistiges Gebilde aufgefasst wird. Dementsprechend wird die »Poesie« zu einem an den musikalischen Gedanken und dessen organische Entwicklung gekoppelten Begriff.

1.9.3 Schlussresultate

Ambros' Untersuchung der Grenzen zwischen der Musik und der Poesie führt im letzten Kapitel zu zwei Schlussresultaten, die einmal mehr bezeugen, dass der Autor bei der Beantwortung der Kernfrage seiner Schrift zwei verschiedene Argumentationswege eingeschlagen hat. Die erste SchlussThese fasst Ambros' Ausführungen über die Ausdrucksfähigkeit von Ton und Wort zusammen:

In ihrem idealen Momente aber hält sich die Musik innerhalb ihrer natürlichen Grenzen, so lange sie es nicht unternimmt, weiter zu gehen, als ihre Ausdrucksfähigkeit – das heißt, so lange der dichterische Gedanke des Tonsetzers aus den durch sein Werk hervorgerufenen Stimmungen und den dadurch angeregten

130 Ambros, *Grenzen*, S. 178.

131 Vgl. hierzu Dahlhaus: »Und es war, wie es scheint, die Vorstellung eines in sich unendlich beziehungsreichen und gerade dadurch über das bloß tönende Phänomen hinausweisenden Ganzen, auf die [...] auch Beethoven zielte, wenn er von der ›poetischen Idee‹ sprach [...].« *Die Musik des 19. Jahrhunderts*, S. 98f.

132 Ambros, *Grenzen*, S. 177f.

133 Ebd., S. 175f.

134 Ebd., S. 177.

Vorstellungsreihen, also aus dem Tonwerke selbst verständlich wird [...].¹³⁵

Dieses Schlussresultat war jedoch gewissermaßen Ambros' Ausgangspunkt. Von Anfang an hat er zwischen inneren Vorgängen und äußeren Begebenheiten, später dann zwischen Stimmungen und Vorstellungsreihen unterschieden, um sich allmählich über die Unzulänglichkeit dieser Argumentation klar zu werden. Diese Zweifel bringt er im Schlusskapitel seiner Schrift unverhohlen zum Ausdruck:

Wie weit übrigens die Ausdrucksfähigkeit der Musik geht, wird wohl nie durch eine Gränzkommission zu reguliren sein.¹³⁶

Ambros' »Resignation«, die in der Rezeptionsgeschichte der Schrift hinreichenden Anlass zu ironischen Kommentaren gegeben hat,¹³⁷ ist eine notwendige Konsequenz der ambivalenten Deutung des Poesiebegriffs in den *Gränzen*. Die Grenze zwischen Stimmungen und Vorstellungsreihen gilt dann, wenn das Wort (Poesie) als Synonym für den deutlich bestimmbareren Ausdruck betrachtet wird. Sie verliert jedoch ihre Plausibilität, sobald Ambros sich auf einen universalen Poesiebegriff stützt (Poesie als eine in Worte nicht fassbare Essenz aller Künste). Gleichwohl lässt sich nicht behaupten, dass die Hauptfrage in Ambros' ästhetischer Untersuchung letztlich ungelöst bliebe. Im zweiten Schlussresultat legt Ambros die Grenzen der Musik klar fest, auch wenn er dabei die Frage der Ausdrucksfähigkeit völlig außer Acht lässt. Er fasst darin seine analytischen Betrachtungen aus dem Kapitel über die Programmmusik zusammen, d. h. setzt formale Bedingungen, unter denen sich die Musik poetische Stoffe, unabhängig vom Grad ihrer Ausführlichkeit und Bestimmtheit, aneignen kann:

¹³⁵ Ambros, *Gränzen*, S. 181.

¹³⁶ Ebd., S. 185.

¹³⁷ Die spöttischen Anmerkungen kamen dabei sowohl vom formalistischen als auch vom »zukunftsorientierten« Lager in der Musikästhetik: »Die natürliche Grenze der Musik ist ihre Ausdrucksfähigkeit, die Grenze dieser selbst ist aber nicht zu bestimmen. Man muss gestehen, s o l c h e Grenzen ist es leicht zu ziehen.« Zimmermann, »Ein musikalischer Laokoon«, S. 263. »Was dem Werkchen zum großen Vorzug gereicht, und es vor vielen Anderen auszeichnet, ist, daß der Verfasser selbst Musiker, und zwar ein gründlich gebildeter, geistvoller Musiker ist. [...] Aber dieser Vorzug gereicht ihm überall da zum Nachtheil, wo es gilt die »Grenzen« aufzusuchen – das Thema, das er sich zwar selbst gegeben hat (offenbar einem inneren Drange folgend), das ihm aber schließlich über den Kopf wächst, so daß er nur zu de[n] eigentlich rein negativen Resultaten kommt (S. 185): »Wie weit die Ausdrucksfähigkeit der Musik geht, wird wohl nie durch eine Grenzcommission zu reguliren sein« – ein Satz, der einen fast komischen Eindruck macht, weil das Hauptgewicht seiner Entwicklung auf dem weiteren unbestreitbaren Satze beruht (S. 181): »In ihrem idealen Moment hält sich die Musik innerhalb ihrer natürlichen Grenzen, so lange sie es nicht unternimmt, weiter zu gehen, als ihre Ausdrucksfähigkeit.« Verbindet man beide Sätze, so hat man ein Resultat, das im Grunde genommen Nichts sagt, als was man schon weiß, bevor man das Werk zur Hand nimmt!« Richard Pohl, »Die Grenzen der Musik und Poesie« [Rezension], in: *Anregungen für Kunst, Leben und Wissenschaft* 2 (1857), S. 104–107, hier S. 106.

Die Gränze, welche der Musik als einer architektonisch-formalen Kunst gesetzt ist, liegt in der Forderung, daß jede Einzelheit eines Tonstückes sich der rein musikalischen Logik nach, nach dem bloßen formalen Momente vollständig ableiten und begründen lasse.¹³⁸

Soll die Musik »nach dem bloßen formalen Momente« ableitbar sein, muss sie sich jedoch nicht unbedingt dem Diktat der konventionalisierten formalen Funktionen (hauptsächlich der Sonatenhauptsatzform) unterwerfen. Die Stringenz der thematischen Abhandlung ist nach Ambros auch bei einem (leichten) Verstoß gegen die Logik der formalen Funktionen erzielbar:

Der Componist kann an rechter Stelle auch anderwärts einen ganz neuen thematischen Gedanken bringen – aber wie gesagt, es muß an rechter Stelle geschehen. Drängt alles vorgängige zu dem Eintritte des neuen Motives, so daß es der Hörer bei dem wirklichen Eintritte nicht bloß billigt, sondern es so zu sagen, als ein naturgemäßes erwartet hat, so ist [...] eine solche Novation eine »erlaubte«.¹³⁹

Die Fragestellung von Ambros' Schrift – die Suche nach den Grenzen zwischen Musik und Poesie – muss daher als eine Art Fassade verstanden werden, hinter der sich ein ganzer Komplex von musikästhetischen, kompositionspraktischen und musikgeschichtlichen Fragen verbirgt, auf die im folgenden kontextuellen Teil der Arbeit im Einzelnen eingegangen wird.

¹³⁸ Ambros, *Gränzen*, S. 179.

¹³⁹ Ebd., S. 179f.

2. Der musikästhetische Diskurs mit Adolf Bernhard Marx

2.1 Das Dreistufenmodell der Musikentwicklung und Beethovens Neunte Symphonie

Bedenkt man, dass Ambros' *Gränzen* von Anfang an als Polemik gegen Hanslicks VMS gelesen wurden,¹⁴⁰ überrascht es, wie wenig Aufmerksamkeit bisher Ambros' Rezeption von Adolf Bernhard Marx' Abhandlung *Die Musik des neunzehnten Jahrhunderts und ihre Pflege* gewidmet wurde, in der Ambros den Schlüssel zu einer kritischen Auseinandersetzung mit dem Hanslick'schen Traktat gefunden hat. Nicht von ungefähr erwähnt Ambros gleich in der Vorrede die beiden Werke als Hauptinspirationsquellen für seine Schrift.¹⁴¹

Als Einstieg in Ambros' Überlegungen zu Marx' ästhetischen Ansichten möge das folgende Zitat dienen, das allerdings nicht der *Musik des neunzehnten Jahrhunderts*, sondern Marx' Kompositionslehre entnommen ist:

[...] Form ist die Weise, wie der Inhalt des Werks – die Vorstellung, Empfindung, Idee des Komponisten – äusserlich, Gestalt worden ist, und man hat die Form des Kunstwerks näher und bestimmter als die Aeusserung, als das Aeusserlich- – Gestaltwerden [sic] seines Inhalts zu bezeichnen. Hieraus folgt nun, dass es so viel Formen geben kann, als Kunstwerke, obwohl ganze Massen dieser einzelnen Formen [...] in gewissen Haupt- oder wesentlichen Zügen übereinstimmend sein können und dies wirklich sind. Der Inbegriff nun der Grundzüge, in denen eine Masse einzelner Werke übereinstimmt, heisst Kunstform.¹⁴²

Marx erläutert hier zwei verschiedene Bedeutungen des Formbegriffs: Einerseits die individuelle Form, in der sich der jeweils einmalige Inhalt jedes einzelnen Musikwerkes manifestiert, andererseits die allgemeine Form, unter der sich die individuell ausgestalteten Werke vereinen lassen (z. B. die Rondo- oder Variationsform). Diese

140 Dieser Rezeptionstopos findet sich schon bei Zimmermann, »Ein musikalischer Laokoon«, S. 254.

141 Ambros, *Gränzen*, S. IX.

142 Adolf Bernhard Marx, *Die Lehre von der musikalischen Komposition*, Bd. 2, 3. Aufl., Leipzig 1847, S. 5.

Doppelbedeutung des Formbegriffs spielt ebenfalls in der *Musik des neunzehnten Jahrhunderts* eine wichtige Rolle, wenn auch Marx den Unterschied dort nicht explizit hervorhebt und zuweilen zwischen den beiden Deutungen nahtlos wechselt.¹⁴³ Am Anfang der Abhandlung steht die individuelle bzw. innere Form im Mittelpunkt, die Marx als Einheit von Stoff und Idee bzw. von »Sinnenthum« und »Geistthum« auffasst.¹⁴⁴ In Marx' Ästhetik ist die Idee nicht als »für sich seiender Geist« zu sehen (Hegel), sondern ausschließlich in der Verbindung mit Stoff.¹⁴⁵ Umgekehrt vermag Marx den Stoff nur aus der »All-Einheit«¹⁴⁶ von Stoff und Idee zu verstehen. Der Grundstoff der Musik – Schall, Klang und Ton – ist in Marx' Definition einerseits Ausdruck elastischer Erregung der Materie,¹⁴⁷ andererseits eine andere Form von Gemüts-erregung:

Der Schall der in mich hineingeht, und der Ausbruch meiner von innerer Erregung geweckten Stimme sind gleicher Natur, entsprechen einander, sind Geschwister, dasselbe in verschiedenen Existenzen.¹⁴⁸

Dementsprechend bezeichnet Marx an einer späteren Stelle seiner Schrift die Form als »vernunftgemässe Ausgestaltung des geistigen Inhalts«¹⁴⁹. Dieser Auffassung nach bildet sich die Form von innen heraus, Hand in Hand mit der Idee. Im »Sinnwerden des Geists und Geistwerden des Sinns« sieht Marx ein Wesensmerkmal der Kunst, zugleich aber etwas Mysteriöses und Rätselhaftes.¹⁵⁰ Geht er nämlich von der Prämisse aus, dass Stoff und Idee eine »All-Einheit« bilden, fällt es ihm schwer, beide Komponenten in ein hierarchisches Verhältnis zueinander zu setzen. Gerade dies ist aber Marx' Anliegen. Um zu beweisen, dass allein die Idee das Lebensprinzip der

143 Einen solchen nahtlosen Übergang findet man etwa in der folgenden Passage: »Nach zwei Seiten ist man gemeint gewesen, Fortschritt zu erblicken. Zunächst in der Form der Komposition. – Wie wäre das möglich oder von Bedeutung? Wer den richtigen Begriff von Form festhält – vernunftgemässe Ausgestaltung des geistigen Inhalts – der weiss, dass die Grundformen [hier Form schon im Sinne von Kunstform gemeint] in unsrer Kunst wie in der Sprache längst und unabänderlich feststehn [...].« Marx, *Die Musik des neunzehnten Jahrhunderts*, S. 154. Zu den beiden Deutungen des Formbegriffs bei Marx vgl. auch Forchert, »Adolf Bernhard Marx und seine Berliner Allgemeine musikalische Zeitung«, S. 403; Schmidt, *Organische Form in der Musik*, S. 190ff.

144 Marx, *Die Musik des neunzehnten Jahrhunderts*, S. 41, 45f.

145 »Der Geist ist in der Sinnerfahrung und Kraftbestimmung gegenwärtig. In sich zurückgezogen ist er »nicht von dieser Welt«, nicht diese Fülle des Lebens in uns und um uns, nicht wir selber in der Ganzheit und Gegenwärtigkeit unsers Seins und Daseins [...]. Der für sich seiende Geist beseligt nicht das Menschengeschlecht, sondern erkennt und resigniert.« Marx, *Die Musik des neunzehnten Jahrhunderts*, S. 40.

146 Ebd.

147 Ebd., S. 54.

148 Ebd., S. 34.

149 Ebd., S. 154.

150 Ebd., S. 60f.

Musik in sich birgt, geht er im Kapitel »Leben der Musik«¹⁵¹ von einer normativen zu einer historischen Betrachtungsweise über. Infolge dieses Wechsels betont er die Wandelbarkeit des Tonsystems in der Geschichte¹⁵² und zieht auch die Form im Sinne eines allgemeinen Typus (Kunst- bzw. Grundform) heran. Im Unterschied zum ersten normativen Teil geht Marx hier davon aus, dass Stoff und Idee in der Musik nicht von Natur aus eine untrennbare Einheit bildeten, sondern diese erst im Laufe ihrer Entwicklung erlangten. Entsprechend teilt er die Geschichte der Musik in drei Perioden: 1) »musikalisch-krystallischer Formalismus«¹⁵³ (vom Mittelalter bis zum Barock), 2) »Musik der Stimmung« bzw. »Kunst der Seele«¹⁵⁴ (von Haydn bis zu Beethovens Frühwerk), 3) »Musik des Geistes«¹⁵⁵ (ab Beethovens mittlerer Periode). In der ersten Phase habe sich die Musik vor allem stofflich entwickelt, um sich in der Periode »Musik der Stimmung« schwankende und zufällige Stimmungen anzueignen und diese in der Phase »Musik des Geistes« zu Charakterbildern, zu psychologisch bedingten und festgehaltenen Stimmungen zu verwandeln.¹⁵⁶ Die »Musik der Stimmung« ist in Marx' Darlegung zugleich eine Epoche, in der sich die Kunstformen der Instrumentalmusik entwickelt haben, die »Musik des Geistes« ist dann die Zeitphase ihrer höchsten Vollendung.¹⁵⁷

Dank der Berücksichtigung der geschichtlichen Entwicklung der Musik konnte Marx schließlich Idee und Form in ein hierarchisches Verhältnis zueinander setzen:

151 Marx, *Die Musik des neunzehnten Jahrhunderts*, S. 60–96.

152 Ebd., S. 63.

153 Ebd., S. 62–67; S. 79.

154 Ebd., S. 60, 67–74.

155 Ebd., S. 60, 75–96.

156 Ebd., S. 68, 73, 78. Marx hat dieses Dreistufenmodell bereits 1824 in Bezug auf die Entwicklung der Symphonie entworfen (»Etwas über die Symphonie«, S. 635ff.). In dieser frühen Fassung gibt es jedoch im Vergleich zur Version von 1855 wesentliche Abweichungen: Haydns und Mozarts Symphonien repräsentieren zwei verschiedene Stadien. Ungeachtet der Chronologie stehen Haydns Symphonien auf einer höheren Stufe als die von Mozart, da sie nicht nur subjektive Gemütszustände, sondern auch objektive Gegebenheiten darstellen. Darüber hinaus unterteilt Marx das Stadium »Beethoven« in drei weitere Entwicklungsphasen, die wiederum von der Chronologie absehen: Die erste Phase wird repräsentiert von der Fünften Symphonie (»Folge von Seelenzuständen mit tiefer psychologischer Wahrheit«), die zweite von der Pastoral- und der Schlachtensymphonie (Darstellung äußerer Zustände), die dritte schließlich von der Dritten und Siebten Symphonie, in denen das Subjektive mit dem Objektiven sich vereine (»psychologische Entwicklungen geknüpft an eine Folge äußerer Zustände«).

157 »[...] die Kompositionslehre hat erwiesen, dass gerade er [Beethoven] seit und neben Bach der Formenfeste, namentlich für die Formen der Instrumentalmusik über Haydn und Mozart hinaus der Vollender – nämlich der jene Formen am vollständigsten und schärfsten ausgeprägt – geworden ist.« Marx, *Die Musik des neunzehnten Jahrhunderts*, S. 162; vgl. auch ebd., S. 74. An die Spitze der Kunstformenentwicklung stellt Marx in seiner Kompositionslehre bekanntlich die Sonatenform. Vgl. Marx, *Die Lehre von der musikalischen Komposition*, Bd. 3, S. 201ff.

Und nun dürfen wir zu jener Frage zurückkehren: ob das Kunstwerk aus dem Sinn' oder der Idee hervorgehe [...]. Wie der Geist den Körper gebaut, so zieht die Idee zum Kunstwerke wunderkräftig ihr sinnlich Werden an den Tag hervor.¹⁵⁸

Es muss jedoch betont werden, dass Marx durch die Untersuchung der verschiedenen »Lebensmomente« der Musik die Ausgangsthese seiner Schrift nicht widerlegen, sondern nur ergänzen wollte. An der untrennbaren Einheit von Stoff und Geist hält er auch am Ende des Kapitels »Leben der Musik« fest.¹⁵⁹ Die beiden Formbegriffe ergänzen sich somit gegenseitig: Das Organische und das Originelle werden als Ergebnis der Wechselwirkung zwischen der allgemeinen Kunstform und der Form im engeren Sinne des Wortes angesehen.¹⁶⁰

Ambros konzentrierte sich bei der Lektüre von Marx' Abhandlung insbesondere auf das Kapitel »Leben der Musik«, das ihn durch die historische Begründung des Idealmoments der Musik angesprochen hat:

Den Gang der historischen Entwicklung der Musik – nicht in ihrer f o r m a l e n Seite, die schon R. G. Kiesewetter trefflichst behandelt hat, sondern des Idealmomentes, das aus dem Spiel mit Tonformen immer deutlicher und bewußter in den Vordergrund getreten ist, führt er [Marx] auf bestimmte Grundzüge zurück, scheidet er in große Perioden, davon sich eine aus der andern so zu sagen mit Naturnothwendigkeit entwickelt.¹⁶¹

Marx sei zu »ganz anderen Resultaten« gelangt als die Gefühls- oder Formalästhetiker, da er »in das volle Leben seiner Kunst« gegriffen habe.¹⁶² Durch diese klare Abgrenzung verengt Ambros jedoch die Sicht auf Marx' Schrift. Was Ambros interessiert, ist ausschließlich Marx' historische Argumentation in der Musikästhetik, d. h. das Dreistufenmodell der Musikentwicklung von der Form- zur Inhaltskunst, welches er in den *Grenzen* übernimmt. Seine Aussagen über die Inhaltlichkeit in der Musik sind der Marx'schen Kennzeichnung der geschichtlichen Periode »Musik des Geistes« entnommen. So stützt er sich im Kapitel über das Idealmoment hauptsächlich auf Beethovens Fünfte Symphonie, um aufgrund dieses Werkes aus der Periode »Musik des Geistes« das Idealmoment in der Musik schlechthin zu definieren. Ebenfalls im Kapitel über das Formmoment geht er bei der Beschreibung der allgemeinen formalen Merkmale hauptsächlich von der Sonatenform aus – einer Kunstform, die

158 Marx, *Die Musik des neunzehnten Jahrhunderts*, S. 95; vgl. auch: »Der Entscheidungspunkt für uns liegt übrigens gar nicht in dem Wieweit, sondern in der Thatsache, dass die Musik aus dem Sinnlichen emporstrebt in das Reich des Geistes, wo nicht Sinnliches sondern der aus ihm sich erhebende Geistesgehalt die Hauptsache ist.« Ebd., S. 91.

159 Ebd., S. 96.

160 Vgl. hierzu auch Thaler, *Organische Form in der Musiktheorie*, S. 11, 17.

161 Ambros, *Grenzen*, S. 8.

162 Ebd.

ihre Vollendung in der Periode »Musik des Geistes« erreicht habe. Seine Definition des Ideal- und Formmoments in der Musik wird somit einem normativen Anspruch kaum gerecht.

Marx' hegelianisches Dreistufenmodell der geschichtlichen Musikentwicklung berücksichtigt zwar sowohl die Vokal- als auch die Instrumentalmusik, ist aber in erster Linie auf die zweite gemünzt.¹⁶³ Es erfasst den geschichtlichen Entwicklungsgang der Musik bis hin zur Autonomisierung der Instrumentalmusik:

Zuerst musste das Tonleben als sinnliche Erscheinung, als Sinnenlust erscheinen, dann das Bewusstsein davon sich in die höhere aber noch unklare und unsichre Sphäre des Empfindens emporheben. Sodann musste das Wort, der bestimmte Ausdruck des Geistes, nicht bloß äusserlich mit der Weise verbunden, es musste innerlichst mit ihr verschmolzen, musste Musik werden; und umgekehrt musste die Musik im Worte bestimmten Inhalts mächtig werden; die neue Sprache von Wort und Ton war zugleich Bedingung und Beginn des musikalischen Drama's, der Oper. Zuletzt musste die Musik für sich allein den Geistesgehalt, soweit es ihr zufiel, zu fassen und zu offenbaren trachten. Ein Weiteres kann es nicht geben [...].¹⁶⁴

Die dritte Stufe des Modells repräsentiert somit ein geschichtliches Stadium, in dem der wortbestimmte (wahre)¹⁶⁵ Ausdruck der Oper auf die Instrumentalmusik übertragen worden sei. Deren Ausdrucksbestimmtheit führt Marx auf die Sprache der Instrumente (Instrumentierung), eine »stetigere«, d. h. intensivere und zielgerichtete Motivdurcharbeitung wie auch auf einen größeren Melodienumfang zurück.¹⁶⁶ Allerdings spricht Marx an einer Stelle der Instrumentalmusik die Fähigkeit ab, Charakterbilder darzustellen.¹⁶⁷ Er beschreibt sie als Kunst, die an Sympathien anknüpfen und psychologische Rätsel webe,¹⁶⁸ stellt sie also im Grunde auf eine Stufe mit der

163 Arnfried Edler spricht dementsprechend vom Primat der Instrumentalmusik bei Marx. »Zur Musikanschauung von Adolf Bernhard Marx«, in: *Beiträge zur Geschichte der Musikanschauung im neunzehnten Jahrhundert* (Studien zur Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts 1), hg. von Walter Salmen, Regensburg 1965, S. 103–112, hier S. 106.

164 Marx, *Die Musik des neunzehnten Jahrhunderts*, S. 152.

165 Den Übergang von der »Musik der Stimmung« zur »Musik des Geistes« beschreibt Marx im Sinne von Hegels Geschichtsphilosophie als Übergang zur Wahrheit. Vgl. ebd., S. 78.

166 Ebd., S. 77, 85. Mit dem Melodienumfang meint Marx den Themenaufbau: »Die Melodien sind erstens bei Beethoven grösser geworden, – sie sind ganz äusserlich angesehen länger, und bewegen sich stetiger nach Richtung und Inhalt; es sind also auch ihrer weniger als namentlich bei Mozart, der gern [...] zwei drei verschiedene Sätze aneinanderreihet.« Ebd., S. 77.

167 »Wir wollen gern zugestehen, dass unsre Kunst nicht befähigt ist, ein Charakterbild, überhaupt ein Objekt sofort deutlich und vollständig vor das Auge zu bringen, wie Dichtkunst und Bildnerei.« Ebd., S. 80.

168 »Sie [die Musik] knüpft an Sympathien – also an dunklere Wechselbeziehungen an, und webt aus tausenderlei solchen Anknüpfungen und Anregungen ein psychologisches Räthsel; sie giebt

»Musik der Stimmung«. Anders ausgedrückt: Er überträgt die Merkmale der »Musik der Stimmung« auf die Instrumentalmusik im Allgemeinen, ohne nun die Unbestimmtheit des Ausdrucks als Mangel zu bewerten:

Ueberhaupt ist die Zumuthung vollkommenster Deutlichkeit und die Werthbestimmung einer Kunstleistung nach dem Grad ihrer Deutlichkeit von äusserst zweifelhaftem Rechte.¹⁶⁹

Nicht volle Realität und Gewissheit, sondern »Andeutung« und »Gleichnis« geben nach Marx dem Hörer die Möglichkeit, die Musik mitzuerleben.¹⁷⁰

Die Ambivalenz der gerade beschriebenen Argumentation, die die Forschung nicht gänzlich zur Kenntnis genommen hat,¹⁷¹ schlägt sich in Marx' Bewertung von Beethovens Neunter Symphonie nieder. Auf der einen Seite führt Marx die Neunte Symphonie als Musterwerk für die Musik des Geistes auf:

Wie der Geist den Körper gebaut, so zieht die Idee zum Kunstwerke wunderkräftig ihr sinnlich Werden an den Tag hervor. Zeugniß davon geben alle Werke, denen eine bestimmte Aufgabe vorsteht, [...] wie die neunte Symphonie, wie jedes Oratorium und jede Oper, die allesammt hoffentlich nicht aus sinnlichem Anklingen oder zufälligen Erregungen, sondern aus einem wenigstens äusserlich gefassten Stoff und Vorsatz hervorgegangen sind.¹⁷²

Auf der anderen Seite begründet er gerade durch die Neunte Symphonie seine These von der Unbestimmtheit musikalischer Sprache. Aus der Perspektive des vokal-

das innerliche Werden, um uns ahnen zu lassen, was daraus hervorgehn, geworden sein wird.« Marx, *Die Musik des neunzehnten Jahrhunderts*, S. 90.

169 Ebd.

170 »[...] denn sie [Andeutung und Gleichnis] ziehn den Empfangenden zum Mitleben in ihren Kreis, regen ihn an zur Mitthätigkeit und dadurch zur lebendigen Theilnahme, machen ihn mit zur Partei, während volle [sic] Realität Gewissheit ihn sogleich befriedigt satt und überdrüssig entliesse.« Marx, *Die Musik des neunzehnten Jahrhunderts*, S. 90. Vgl. hierzu die entgegengesetzte Äußerung auf S. 75: »An diesem schwankenden Dämmerzustande kann des Menschen Geist nicht letzte Befriedigung finden [...]. Denn alles Bewusstwerden ist ein Vordringen aus Dunkel und Ungewissheit zum Licht und zur Bestimmtheit [...]«

171 Edler betont, dass für Marx die Frage nach der Deutlichkeit in der Darstellung überhaupt kein Kriterium für die Bewertung der Kunst sei. Er wirft Walter Serauky, der sich auf Marx' Abhandlung *Über Malerei in der Tonkunst* bezog, vor, er habe in Marx' Ästhetik vor allem die Gedanken über Deutlichkeit und Bestimmtheit im musikalischen Ausdruck hervorgehoben. Edler, »Zur Musikanschauung von Adolf Bernhard Marx«, S. 106; Walter Serauky, *Die musikalische Nachahmungsästhetik im Zeitraum von 1700 bis 1850* (Universitas-Archiv. Eine Sammlung wissenschaftlicher Untersuchungen und Abhandlungen 17), Münster 1929, 310f. In Wirklichkeit wird Marx' Theorie durch eine Ambivalenz gekennzeichnet, die solchen »eindeutigen« Interpretationsmodellen widerspricht.

172 Marx, *Die Musik des neunzehnten Jahrhunderts*, S. 95f.

instrumentalen Finales betrachtet sei das Streben der Instrumente nach einem bestimmten Ausdruck in den vorausgegangenen Sätzen nur ein »Stammeln«.¹⁷³ Zugleich erblickt Marx in der Synthese von vokalem und instrumentalem Ausdruck im Finale eine Grenzüberschreitung (»Urkunde über Macht und Gränze der Instrumentalkunst«)¹⁷⁴, die er nur aufgrund von Beethovens Taubheit zu rechtfertigen vermag.¹⁷⁵ Im gattungsgeschichtlichen Kontext interpretiert Marx die Neunte Symphonie als ein einzigartiges und unwiederholbares Opus:

Jene Form der neunten Symphonie (nenne man sie Symphonie-kantate oder Vokalsymphonie) war für Beethovens Person und im Gange der Kunstentwicklung nothwendig also künstlerisch berechtigt, sie ist es nicht für seine Nachfolger.¹⁷⁶

Indem Marx die Übertragbarkeit dieses Formmodells auf andere Werke ausschloss, gab er allerdings zu verstehen, dass er die Neunte Symphonie nur als individuelle Form, nicht als Kunstform akzeptiert habe. Sie sollte also für die Weiterentwicklung der Musik keineswegs maßgeblich und wegweisend sein.

Das Urteil über die Neunte Symphonie lässt den inneren Widerspruch von Marx' Theorie deutlich hervortreten: Marx bejaht zwar den musikalischen Fortschritt in Richtung der Ausdrucksbestimmtheit und legitimiert die Form als Ausdruck eines individuellen Gehalts, zugleich hält er aber an einem klassizistischen, von Beethovens mittlerer Periode abstrahierten Kunstformbegriff fest.¹⁷⁷

In Anlehnung an Marx' Dreistufenmodell übernahm Ambros die These vom Streben der Musik nach einem immer bestimmteren Ausdruck. Allerdings hat auch er sie dadurch relativiert, dass er die Musik im Allgemeinen als Kunst der Stimmungen

173 Marx, *Die Musik des neunzehnten Jahrhunderts*, S. 153.

174 Ebd.

175 »Langsam und immer härter schied seine Taubheit ihn aus der Menschengemeinschaft und bannte den mitten im lebensfrohen Wien Einsamen in die Traumwelt der Instrumente, bis er sie ganz durchgelebt hat und in ewig ungestillter Sehnsucht nach dem herzerquickenden ›Worte‹, nach der traulichen Brüdergemeinschaft hinverlangt.« Ebd., S. 160.

176 Ebd., S. 162.

177 In der einschlägigen Literatur wird dieser Widerspruch auf Marx' gleichzeitige Orientierung an Goethe und Hegel zurückgeführt: »Der Widerspruch bei Marx liegt also darin, daß er zwei Methoden verwendet, die sich vom Ansatz her ausschließen. Indem bei Marx das Goethesche Organismus-Modell durch Hegels Philosophie gefiltert auftritt, wird die Metamorphose der Formen zugleich auch ein Stufengang der Befreiung des Geistes zu sich selbst. [...] Marx lässt die geprägte musikalische Form sich lebend entwickeln, indem er vom Keim bis zur Frucht ihre Möglichkeiten entfaltet. [...] Die Konsequenz aber, daß die Metamorphose nach Goethe ein Prozeß ist, der der Möglichkeit nach ins Unendliche gehen kann, zieht Marx nicht mehr. [...] Denn auf der Metaebene ist die beschriebene Metamorphose der Formen kein Ausschnitt aus der Möglichkeit, sondern ein Prozeß, der sich auf einer geraden Linie von einem Anfang aus der Vernunft bis zu einem Endpunkt, der Befreiung des Geistes zu sich selbst, bewegt. Dieser Endpunkt ist die musikalische Phantasie.« Thaler, *Organische Form in der Musiktheorie*, S. 75.

definiert hat.¹⁷⁸ Diese normative Definition beeinflusste seine ästhetische Auffassung von Beethovens Neunter Symphonie, wenn auch auf andere Art und Weise als bei Marx. Obwohl Ambros im Kapitel über das Idealmoment die Neunte als Spitze der bisherigen Entwicklung in der Instrumentalmusik und als Höhepunkt des Strebens nach bestimmtem Ausdruck apostrophiert,¹⁷⁹ versucht er im letzten Kapitel nachzuweisen, dass die Neunte Symphonie nur innere Vorgänge schildert und somit im eigentlichen Bereich der Musik verbleibt.¹⁸⁰ Während Marx eingesehen hat, dass das vokal-instrumentale Finale der Neunten einer Definition als »Musik der Stimmung« nicht mehr gerecht wird, passt es Ambros an diese Definition an. Die Relativierung des Begriffs der reinen Instrumentalmusik durch Beethovens Neunte Symphonie ist ein Thema, dem Ambros bewusst ausweichen will. Dies fällt vor allem an der Stelle auf, an der er die geschichtliche Entwicklung der Musik als einen Weg »von den ersten Lauten bis zu den Mysterien des Beethovenschen *Cis-moll*-Quartetts«¹⁸¹ charakterisiert. Statt die Aufmerksamkeit auf die Neunte Symphonie und ihr gattungsüberschreitendes Finale zu richten, wählt Ambros aus Beethovens Spätwerk ein Opus reiner Instrumentalmusik als Beispiel aus.

Auch wenn Ambros über Beethovens Neunte anders urteilt als Marx, kommt gerade in seiner Analyse dieses Werkes deutlich zum Vorschein, dass seine Formauffassung entscheidend von Marx' Idee einer organischen Form beeinflusst wurde. Ambros hebt einmal den teleologischen Charakter des Werkganzen hervor, ein anderes Mal analysiert er den ersten Satz vor dem Hintergrund des architektonischen Formprinzips. Der klassizistische Zug von Marx' und Ambros' Ästhetik besteht darin, dass für beide das Ebenmaß in der formalen Strukturierung ein wichtiges Wertungskriterium darstellt.¹⁸²

178 Ambros weist darauf hin, dass die »Musik des Geistes« mit denselben Mitteln wie die Musik der vergangenen Epochen wirke, nur mit dem Unterschied, »daß sie sich über ihr eigenes Wirken volle Rechenschaft ablegen können will«. Ambros, *Gränzen*, S. 65.

179 Ebd., S. 51f.

180 Vgl. Zitat auf S. 113 dieser Arbeit.

181 Ambros, *Gränzen*, S. 65.

182 Vgl. hierzu ein Goethe-Zitat, auf das Marx sich in seiner Kompositionslehre beruft: »Ein Kunstwerk, dessen Ganzes in grossen, einfachen harmonischen Theilen begriffen wird, macht wohl einen edlen und würdigen Eindruck; aber der eigentliche Genuss, den das Gefallen erzeugt, kann nur bei Uebereinstimmung aller entwickelten Einzelheiten statt finden.« Marx, *Die Lehre von der musikalischen Komposition*, Bd. 3, S. 125. Vgl. hierzu auch Ambros: »Endlich verlangen wir von einem Tonstück ein übereinstimmendes Ebenmaß seiner Hauptabschnitte. Die Ausdehnung des Wiederholungssatzes muß mit der Ausdehnung des Durchführungssatzes u. s. w. in einem entsprechenden Verhältnisse stehen, wo der Durchführungssatz über das Maß des Wiederholungssatzes hinausgeht (z. B. im ersten Allegro der *Sinfonia eroica*) verlangt er eine größere Ausdehnung der Coda als Gleichgewicht.« Ambros, *Gränzen*, S. 30f. Zum Einfluss der klassizistischen Theorie (Goethe) auf Marx' Idee der organischen Form vgl. auch Thaler, *Organische Form in der Musiktheorie*, S. 66ff; Schmidt, *Organische Form in der Musik*, S. 230ff.

Festzuhalten bleibt, dass Ambros in Anlehnung an Marx die geschichtliche Entwicklung der Musik zum bestimmten Ausdruck anerkennt, dabei aber an einer Auffassung der Musik als Kunst der Stimmungen festhält. Infolgedessen wirken manche Aussagen in den *Gränzen* uneinheitlich oder gar widersprüchlich. Im Ganzen betrachtet geht jedoch Ambros mit diesen Widersprüchen insofern systematischer um, als er beide Interpretationen indirekt durch den Gattungsunterschied zwischen Vokal- und Instrumentalmusik legitimiert: Im Kontext seiner Ausführungen über die Vokalmusik ist er geneigt, die musikalische Sprache überwiegend als allgemein und unbestimmt zu charakterisieren, in den Gattungen der Instrumentalmusik hingegen wertet er sie meist als bestimmt. Sieht man von seiner bereits besprochenen Interpretation der Neunten Symphonie ab, deutet er Beethovens »Musik des Geistes« inhaltlicher als Marx selbst. Er lässt sich auf eine inhaltliche Deutung etwa der Pastoralsymphonie oder der Klaviersonate op. 81a *Les adieux* ein,¹⁸³ während Marx gerade durch diese Werke die Unbestimmtheit der reinen Instrumentalmusik belegt:

Kann denn Musik mit dem Aufwand' all' ihrer Mittel und Wendungen jemals ein äusseres Objekt, eine Situation in der wir sind und die auf unser Fühlen und Bestimmen einwirkt, kann sie nur unsre Vorstellungen und Begehren zur vollen Ersichtlichkeit bringen? [...] Wenn Beethoven in der Pastoralsymphonie die »Scene am Bach« oder in jener Sonate »les adieux« dichtet: was geht eigentlich da vor? wer nimmt Abschied und wie?¹⁸⁴

Parallel zur Einteilung der musikgeschichtlichen Entwicklung in die Perioden »Formalismus – Musik der Stimmung – Musik des Geistes« entwirft Marx ein weiteres Modell, in dem er die Entwicklung der Kirchenmusik erfasst. Deren Geschichte betrachtet er unter dem Aspekt der Säkularisierung. Die allmähliche Verweltlichung kirchenmusikalischer Gattungen – ein Prozess, der in seiner Abhandlung bis zu Schumanns *Das Paradies und die Peri* und Mendelssohns *Lobgesang* verfolgt wird – deutet Marx als den Weg von der »bestimmten Wahrheit« zum Unbestimmten und Allgemeinen.¹⁸⁵ Die Ausdruckskonkretisierung der Instrumentalmusik und die anwachsende Neigung zum Unbestimmten in der Kirchenmusik werden in der *Musik des neunzehnten Jahrhunderts* als zwei voneinander unabhängige Entwicklungstendenzen dargestellt. Ambros dagegen bezieht sie im Kapitel über den Tonsetzer aufeinander. Im Verfall der Kirchenmusik erblickt er eine Voraussetzung für das Aufblühen der Instrumentalmusik und deren Streben nach bestimmtem Ausdruck.¹⁸⁶

183 Ambros, *Gränzen*, S. 140, 166ff.

184 Marx, *Die Musik des neunzehnten Jahrhunderts*, S. 88.

185 Ebd., S. 104.

186 Ambros, *Gränzen*, S. 121ff.

Beethovens Instrumentalmusik deutet er gewissermaßen als Rückkehr zum gesunden (religiös geprägten) Ursprung der Musik.¹⁸⁷

Über die geradezu schicksalhafte Bedeutung von Beethovens Neunter Symphonie wird sich Marx erst im vollen Umfang bewusst, als ihm Berlioz' Programmmusik begegnet. Das Kernproblem von Berlioz' Ansatz sieht Marx darin, dass Berlioz an Beethovens Neunte Symphonie anknüpfen will, obwohl nach Marx' Überzeugung ein solches Vorhaben zum Scheitern verurteilt ist:

Das [die Neunte Symphonie] war Ziel und Krone seiner Lebensaufgabe; die zehnte Symphonie ward nicht, sie konnte und sollte nicht werden.

Auch Berlioz hat nicht weiter dringen können, Niemand kann es. Denn der Abschluss liegt nicht im Kraftmaass dieser oder jener Individualität, sondern im Wesen der Sache.¹⁸⁸

Marx kritisiert also in erster Linie Berlioz' Bemühen, die neue Gattung der Vokalsymphonie zu etablieren. Aus zweierlei Gründen kann er dies nicht rechtfertigen. Erstens ist er der Ansicht, dass die vokal-instrumentale Synthese keine notwendige, d. h. geschichtlich und biografisch begründete sei wie im Finale von Beethovens Neunter Symphonie. Zweitens hält er den Einbruch des Wortes in die instrumentale Gattung für die Autonomie und Individualität der Orchestersprache bedrohlich:

Sobald das Wort in seiner Tageshülle und Bestimmtheit eintritt, ordnet es sich die Dämmerung des Instrumentals als Beiwerk und Hintergrund unter. Vergebens will dann das Orchester wieder Selbständigkeit erringen.¹⁸⁹

187 Dies ist eine völlig entgegengesetzte Interpretation zu jener, der man in der *Geschichte der deutschen Nationalliteratur* von Julian Schmidt begegnet, einem Werk, auf welches Ambros sich gleich im Einleitungskapitel der *Grenzen* beruft. Er zitiert darin eine Passage über den Rätselcharakter von Beethovens Instrumentalmusik und über den ganz natürlichen Zwang, »die Töne in Worte zu übersetzen« (Ambros, *Grenzen*, S. 2; die Originalfassung bei Schmidt: *Geschichte der deutschen Nationalliteratur im neunzehnten Jahrhundert*, 2 Bde., hier Bd. 2, Leipzig 1853, S. 410). Entgegen dem Original ändert Ambros jedoch grundsätzlich Kontext und Sinn dieser Ausführung. Dass Beethovens Musik den Hörer zu einer inhaltlichen Deutung (Enträtselung) auffordert, führt Schmidt auf ihren reflexiven Charakter, auf ihre Aufsichtbezogenheit zurück. Das Zurückziehen in »ein Land der Träume« in Beethovens späten Instrumentalwerken, die Loslösung von den religiösen Funktionen und ein vollständiges Aufgeben des Wortes betrachtet Schmidt allerdings als eine gefährliche Entwicklungstendenz, die dazu führen könnte, dass die Musik in Isolation gerate und gar das Gebiet der Kunst verlasse (Schmidt, S. 410f.). Ambros allerdings zitiert Schmidt, um seine Ausgangsthese über den Erzählcharakter in Beethovens Musik zu unterstützen. Am Ende des Kapitels über die Berührungspunkte zwischen Musik und Poesie beruft sich Ambros noch einmal auf Schmidt, wenn er die Musik als Sprache des Unausprechlichen charakterisiert (Ambros, *Grenzen*, S. 69). In diesem Fall wird der ursprüngliche Sinn der These Schmidts bewahrt.

188 Marx, *Die Musik des neunzehnten Jahrhunderts*, S. 160f.

189 Ebd., S. 163; vgl. auch S. 124. Für den angeblichen Deutlichkeitsverlust der instrumentalen Sprache bei Berlioz macht Marx außerdem dessen zu massive Instrumentierung verantwortlich.

Die Motive von Ambros' Kritik an Berlioz' Programmmusik sind anderer Art. Wie schon erwähnt, erblickt Ambros in Beethovens Neunter Symphonie ein klassisches Opus, in dem der architektonische Bau dem poetischen Gedanken nicht geopfert sei. Während Marx behauptet, dass Berlioz' Scheitern eine unausweichliche Folge seines Versuchs ist, auf Beethovens Neunter Symphonie – jener »höchsten Felskuppe«¹⁹⁰ – weiterzubauen, sieht Ambros die Ursache dieses Misserfolgs eher in einer Abwendung von Beethoven. Die mangelnde Katharsis und die Inkongruenz zwischen ästhetischen Charakteren und formalen Funktionen bei Berlioz betrachtet er als Bruch mit der beethovenschen Tradition. Ob ein an Beethovens Neunter Symphonie anknüpfendes Musikwerk zukünftig Erfolg oder Misserfolg haben wird, hängt nicht von einer Vorherbestimmung ab, sondern von der Herangehensweise jedes einzelnen Komponisten. Diese Einstellung könnte man daher durch eine Umkehrung des oben angeführten Zitats¹⁹¹ von Marx auf folgenden Punkt bringen: »Denn der Abschluss liegt nicht im Wesen der Sache, sondern im Kraftmaass dieser oder jener Individualität.«

2.2 Zukunftsfragen der Musik

Marx gibt in *Musik des neunzehnten Jahrhunderts* zwei Antworten auf die Frage nach der zukünftigen Entwicklung der Musik. Die erste enthält eine pessimistische, stark durch Hegels Geschichtsphilosophie beeinflusste Vision über das Ende der Instrumentalmusik. Marx formuliert sie mit Blick auf die Entwicklungstendenz, die sich in Berlioz' Programmmusik abzeichnet:

Aber wir sollen an ihm [Berlioz] lernen und bekennen: dass in der Kunst ewige Vernunftgesetze walten, die jeden ihrer Schritte bis zum Ende mit Nothwendigkeit bedingen, [...], – und dass auch der Kunst ein bestimmter Lebensverlauf vorgezeichnet ist in ihrem Wesen, über den hinaus kein Arzt und kein Adept führt.¹⁹²

Marx zufolge sind Berlioz' Kompositionen fatalerweise erst nach dem Abschluss der geschichtlichen Entwicklung der Instrumentalmusik in Beethovens Neunter Symphonie entstanden. Dieser Abschluss besteht nicht nur darin, dass »der geistige Ge-

190 Marx, *Die Musik des neunzehnten Jahrhunderts*, S. 160.

191 Siehe S. 128 dieser Arbeit.

192 Marx, *Die Musik des neunzehnten Jahrhunderts*, S. 164; vgl. auch: »Unsterblich ist nichts Einzelnes, nicht dieser Mensch sondern höchstens die Menschheit, nicht diese Kunst sondern der Geist der jetzt sie künftig eine andre Gestalt als seinen nothwendigen Ausdruck und sein eigenes Lebenselement aus sich hervorruft.« Ebd., S. 145.

danke sich urkundlich vollendet hat»¹⁹³, sondern auch in der Vollendung der Entwicklung musikalischer Kunstformen:

Wer den richtigen Begriff von Form festhält – vernunftgemässe Ausgestaltung des geistigen Inhalts – der weiss, dass die Grundformen in unsrer Kunst wie in der Sprache längst und unabänderlich feststehn, dass ferner grosse Reihen von zusammengesetzten Formen bereits vielfach angewendet und Zusammensetzungen Jedem offenstehn und stets gelingen müssen und gerechtfertigt sind, wenn sie dem Inhalt entsprechen [...].¹⁹⁴

Fortschrittpotenzial birgt nach Marx nur noch die Vokalmusik, die Oper.¹⁹⁵ Obwohl Marx die Verschmelzung von Wort und Musik in der Oper als eine Vorbedingung für die Durchgeistigung der Instrumentalmusik Beethovens genannt hat,¹⁹⁶ ist er der Meinung, dass die Synthese von Musik und Drama in der Musikgeschichte noch nicht vollendet ist. Die Vertonung eines wahren, in der deutschen Sprache verfassten Dramas ist ihm zufolge eine noch zu meisternde Aufgabe.¹⁹⁷

Die zweite Antwort auf die Zukunftsfrage der Instrumentalmusik fällt auf den ersten Blick positiver aus. Marx relativiert die These von dem befristeten Lebensverlauf der Kunst mit folgender Behauptung:

Ja, wenn die Aufgabe der Kunst bereits ihre volle Lösung erlebt hätte: auch da müsste der Fortschritt über sie hinaus durch Standpunkt und Lebenskraft des Volkes bedingt sein.¹⁹⁸

Um fortschreiten zu können, brauche die Kunst eine erneuernde Idee, die durch die »Lebenskraft des Volkes« hervorgebracht wird.¹⁹⁹ Allerdings geht Marx nach wie vor davon aus, dass Form und Inhalt untrennbar sind: »[...] wer in Form oder Mitteln Aenderung zugiebt, muss sie auch im Geist als vorhanden eingestehn.«²⁰⁰ Es gilt aber auch das Umgekehrte: Den Fortschritt einer Idee zulassend, räumt Marx indirekt ebenfalls die Möglichkeit einer weiteren formalen Entwicklung ein. Doch was versteht Marx unter dieser Entwicklung? In seiner Schrift bestreitet er ja nicht nur die Möglichkeit der Etablierung neuer Kunstformen, sondern auch die jeglicher Innovation der Erfindung:

193 Marx, *Die Musik des neunzehnten Jahrhunderts*, S. 154.

194 Ebd.

195 Ebd., S. 182f.

196 Vgl. Zitat auf S. 123 dieser Arbeit.

197 Die Unvollkommenheit von Glucks Synthese sieht Marx darin, dass Glucks Opern aus der Tradition des Drama lyrique erwachsen sind und noch keine wahrhaft dramatischen Dialoge entfalten. Was Wagner betrifft, lehnt Marx die mittelalterlichen Stoffe als Grundlage für eine Oper der Zukunft entschieden ab. Marx, *Die Musik des neunzehnten Jahrhunderts*, S. 176, 182f.

198 Ebd., S. 182.

199 Ebd., S. 181f.

200 Ebd., S. 197.

Es giebt kein neues Motiv mehr das sich als solches kennbar machte, es giebt keine neuen Rhythmen mehr [...] wie es seit Bach ungeachtet manches neuen Misch-Akkords keine Erweiterung der Harmonik giebt, es giebt keine Bereicherung [...] für die bunte Palette unsrer Instrumentisten. [...] das treibt uns Spätlinge der Kunst, die wir uns die Neuen und Jungen nennen, zu den Verrenkungen der Melodie, zu diesen Uebertreibungen des Ausdrucks, zu dem Willkührspiel mit Harmonien und Tonarten und Motiven und Klängen [...].²⁰¹

Der an sich tote »Stoff und Staub der Motive«²⁰² ist seiner Auffassung nach ein Reservoir möglicher Ausdrücke der Musik, die lediglich die »Sprache«, nicht die »Rede« der Musik ausmachen.²⁰³ Spätestens an dieser Stelle wird klar, dass bei Marx der Fortschrittsbegriff in erster Linie mit Originalität in der motivischen Verarbeitung und Ausführung gleichbedeutend ist:

Im Finale der C moll-Symphonie [von Beethoven] findet sich kein Motiv und kein Akkord, die nicht schon tausendmal dagewesen wären, – und der Satz ist durchaus mächtig originell neu; denn er ist voll des heiligen Geistes der Kunst.²⁰⁴

Das in jedem Werk neu kombinierte und neu ausgestaltete motivische Material ist nichts anderes als das, was Marx die Form im eigentlichen Sinne des Wortes nennt. Und diese Form ist in Marx' Ästhetik schließlich mit der Idee identisch. Die Vorstellung, dass man mit den Sprachmitteln der Musik deren Rede endlos modifizieren könne, bleibt im Kontext von Marx' Ästhetik dennoch zwiespältig. Denn sie widerspricht grundsätzlich dem Entwicklungsbegriff, auf dem Marx' Lehre fußt, d. h. der Vorstellung, dass die Musik in ihrer geschichtlichen Entwicklung einem Endpunkt höchster Vollendung zustrebe.²⁰⁵

Wie wird die Problematik der künftigen Musikentwicklung in Ambros' *Gränzen* behandelt? Die Frage, ob sich bei Berlioz und Wagner eine »Kunst der Zukunft« entwickeln wird, beantwortet Ambros im letzten Kapitel ausweichend:

Die Frage läßt sich weder bejahen noch verneinen – der Erfolg lehre es! – für das »Ja« ist eine gewichtige Chance, daß diese Künstler das Resultat des bisherigen Ganges der Musik sind – und nicht wohl anzunehmen ist, diese habe in ihnen und mit ihnen ihren Endabschluß erreicht. Ist doch Drang und Bedürfnis nach der Kunst ein Unendliches und Unerschöpfliches, ist doch die Pädagogik klüger und ihre Technik zugänglicher geworden als je, ist das Kunsttalent nie Monopol dieses oder jenes Jahrhunderts gewesen [...]. Aber auch das »Nein« hat seine bedenklichen Chancen, denn, verhehle man es

201 Marx, *Die Musik des neunzehnten Jahrhunderts*, S. 199f.

202 Ebd., S. 200.

203 Ebd.

204 Ebd. Diese Formulierung ist gewiss zugespitzt, zumal Marx dem Werk jegliche motivische Originalität abspricht.

205 Vgl. hierzu Thaler, *Organische Form in der Musiktheorie*, S. 75.

sich nicht, jene beiden Künstler hat ihr Genius an einen Punkt getragen, wo eigentlich alle Musik schon aufhört.²⁰⁶

Hinsichtlich der Zukunftschancen zeitgenössischer Instrumentalmusik schwankt Ambros ähnlich wie Marx zwischen einem positiven und einem negativen Urteil. In Übereinstimmung mit den Grundideen von Marx' Formenlehre und Ästhetik betrachtet er die Entwicklung der Kunstformen als einen geschichtlich bereits abgeschlossenen Prozess. Im Kapitel über das Formmoment weist er darauf hin, dass die Zerstörung der allgemeinen Form, d. h. vor allem der Sonatenhauptsatzform, zur Formlosigkeit führen würde.²⁰⁷ Obwohl er sich dieses Limits bewusst ist, versucht er dennoch, die »hegelianische« Endlichkeit von Marx' Lehre zu durchbrechen. Dies wird besonders deutlich im Urteil über Beethovens Neunte Symphonie, die in den *Gränzen* keineswegs als »Urkunde über Macht und Gränze der Instrumentalkunst«²⁰⁸ angesehen wird. Ambros geht davon aus, dass die allgemeinen Formen der Instrumentalmusik von innen heraus endlos modifiziert werden könnten.²⁰⁹ In diesem Zusammenhang muss jedoch betont werden, dass die Beziehung zwischen der Kunstform und der inneren Form in Ambros' *Gränzen* sehr locker ist. Die Kunstform wird im Grunde als ein Muster (Hülle) dargestellt, das die Gestaltung des geistig-musikalischen Inhalts beeinflusst, ohne jedoch etwas zu dessen Individualität und Geistigkeit beizutragen. Das Potenzial zur Individualisierung ist unerschöpflich, da Ambros es nur in der inneren Form sucht:

Jede von den Beethovenschen Sonaten u. s. w. steht wie ein Individuum da [...] und wie die Grundstimmung bei jeder von ihnen eine andere ist, so ist auch die Ausführung im Detail an Gestaltungen, die ganz individuell ihr und nur ihr angehören und auch nur ihr angehören können, überreich. Auch die entfernteste Mahnung an ein schematisches Gestalten der angeschlagenen Motive zu herkömmlichen Wendungen und Bildungen [...] ist hier vollständig verschwunden, ja die Grundmotive selbst stellen sich in scharf ausgesprochener Charakteristik neben einander, so daß oft schon der erste Takt dem Gange des ganzen Tonstückes seine bestimmte Richtung gibt.²¹⁰

Marx dagegen erklärt in seinen Beethoven-Analysen das Besondere und Individuelle aus der Wechselwirkung zwischen der Kunstform und der inneren Form.²¹¹

Im Unterschied zu Marx, der, wie gezeigt, bezüglich des motivischen Erfindungspotenzials der Musik sehr skeptisch war, erwartete Ambros gerade auf diesem Gebiet schöpferische Originalität. Als er in den Schlussresultaten gewissermaßen Normen

206 Ambros, *Gränzen*, S. 153.

207 Ebd., S. 26f.

208 Marx, *Die Musik des neunzehnten Jahrhunderts*, S. 153.

209 Ambros, *Gränzen*, S. 26f.

210 Ebd., S. 144f.

211 Vgl. hierzu Schmidt, *Organische Form in der Musik*, S. 193, 209, 231.

für die künftige Instrumentalmusik aufstellen will, äußert er die Meinung, dass Komponisten zwar in der Wahl des Themas, nicht aber in dessen Durchführung freie Hand hätten.²¹² In der ersten Hälfte der *Gränzen* bezeichnet er die »consequente, mannigfache thematische Verarbeitung eines geeigneten Tonmotivs« sogar als ein bloßes Mittel zum Zweck.²¹³ Die Akzentsetzung auf die Originalität einer motivischen Aufstellung beziehungsweise einer thematischen Substanz sollte allerdings nicht so interpretiert werden, als ob Ambros in den *Gränzen* schon ausschließlich vom romantischen Prinzip der Formgestaltung ausgegangen wäre.²¹⁴ Vielmehr ist sie ein Beweis dafür, dass Marx' Idee von der organischen Form sich in den *Gränzen*, vor allem in der ersten Hälfte der Schrift, immer wieder mit der älteren Formauffassung vermischt, in der die Erfindung im Mittelpunkt steht, während die Verarbeitung ein weitgehend mechanischer Prozess bleibt.²¹⁵

2.3 Hegel-Rezeption

Durch die Orientierung an Marx' Ästhetik stellt Ambros seine Schrift in die Tradition des Hegel'schen Idealismus. Die Frage, ob bzw. inwieweit sich Ambros in den *Gränzen* als Hegelianer präsentiert, lässt sich aber nur durch eine genaue Untersuchung des Verhältnisses seiner Schrift zu Hegels Ästhetik und Philosophie klären.

Da keine Quellennachweise hinsichtlich Ambros' Kenntnis Hegel'scher Schriften vorliegen, finden sich in der einschlägigen Literatur dazu verschiedene Meinungen. Manche Forscher gehen davon aus, dass Ambros Hegel studiert habe,²¹⁶ andere vermuten, dass er seine Lehre nur vermittelt, namentlich durch Marx und Friedrich Theodor Vischer, kennengelernt habe.²¹⁷ Im zweitgenannten Fall müssten allerdings weitere Autoren genannt werden, insbesondere Griepenkerl, dessen Schriften Ambros bereits in der Vormärzperiode – zur Zeit seiner intensiven Beschäftigung

²¹² Ambros, *Gränzen*, S. 179.

²¹³ Ebd., S. 48.

²¹⁴ Vgl. hierzu Dahlhaus: »Die Individualität eines musikalischen Werkes – von der wiederum dessen Kunstcharakter abhängt – haftet in der Romantik primär an der thematisch-motivischen Substanz selbst, nicht an dem Formprozeß, dessen Ausgangspunkt sie bildet; und daß der Gedanke in seiner Unmittelbarkeit das ästhetisch ausschlaggebende Moment darstellt, hat zur Folge, daß das inhaltliche Substrat einer weniger tiefgreifenden Transformation unterworfen ist, als wenn der Akzent auf den Formprozeß fiele, in dem sich bei Beethoven die poetische Idee konstituiert.« *Die Musik des 19. Jahrhunderts*, S. 94.

²¹⁵ Vgl. hierzu Schmidt, *Organische Form in der Musik*, S. 195f.

²¹⁶ Vgl. etwa Vít, *Zwischen Ästhetik und Musikkritik*, S. 116.

²¹⁷ Vgl. etwa Wolkenfeld, *Ambros' »Geschichte der Musik«*, S. 95.

mit Beethovens und Berlioz' Musik – gelesen hat,²¹⁸ ebenso wie Julian Schmidt, auf den er sich gleich zu Beginn der *Gränzen* beruft.²¹⁹

Dass Hegels Lehre bei der an Herbart orientierten Staatsführung Österreichs in Ungnade stand,²²⁰ hat Ambros bereits im Essay über Händels *Messias*²²¹ (1846) unumwunden zum Ausdruck gebracht: In Anlehnung an Hegel, dessen Name explizit genannt wird, unterscheidet Ambros zwischen zwei Bestandteilen des Kunstwerks – zwischen einer unsterblichen Idee und einer dem Altwerden unterworfenen Form. Dabei spart er nicht mit einer ironischen Anmerkung an die Adresse der Herbartianer: »Steinigt mich nicht ihr zahlreichen H e r b a r t i a n e r unserer Hauptstadt!«²²² Auch in der Kunstkritik »Schwärmereien« bezeichnet Ambros den Davidsbündler Faustin, also sich selbst, als »heimlichen Hegelianer«²²³. Den Anstoß zu dieser Selbstpositionierung gibt dort Faustins Rückgriff auf die Jean Paul'sche Definition des Humors als Widerspiegelung des Unendlichen im Endlichen und des Endlichen im Unendlichen. In den *Gränzen* wird Hegel in einem wesentlich anderen Kontext genannt. Ambros erwähnt ihn an einer Stelle, an der er Kants Formalismus ablehnt:

Kann nun die Musik gegebene Stoffe nicht bewältigen, so muß ihr folgerichtig alles stoffartige Interesse prinzipiell fern bleiben – sie läuft dann auf ein bloßes »schönes Spiel mit Tönen« heraus, also auf ein reines Formwesen – womit sie sich allerdings dem Kant'schen Begriffe des Schönen so sehr genähert hätte, daß sie mit dem Wesen der Schönheit zusammenfiel, da Poesie und bildende Kunst das stoffartige Interesse wenigstens nicht absolut ausschließen. Hier wird uns nun klar, warum H e g e l von seinem Standpunkte aus nur die mit Poesie in Verbindung gesetzte Musik gelten lassen will.²²⁴

218 Vgl. S. 31 dieser Arbeit.

219 Ambros, *Gränzen*, S. 1; vgl. auch S. 128 dieser Arbeit.

220 »Die Perhorreszierung des deutschen Idealismus in der (offiziellen) österreichischen Philosophie und Ästhetik hatte ganz wesentlich auch politische Gründe, da diese Richtung grundsätzlich für politisch-historische Entwicklungen offen war [...] und ihr ein revolutionärer Charakter zugeschrieben wurde. Dagegen favorisierte die politisch restaurative Staatsführung in Österreich Theorien [gemeint ist vor allem Herbarts Formalismus], die einerseits inhaltliche (und damit möglicherweise auch politische, nationale, soziale usw.) Bestimmungen ausklammerten und denen andererseits ein bewahrender, klassizistischer Charakter innewohnt.« Barbara Boisits, »Formalismus als österreichische Staatsdoktrin? Zum Kontext musikalischer Formalästhetik innerhalb der Wissenschaft Zentraleuropas«, in: *Muzikološki zbornik/Musicological annual* 40 (2004), Bd. 1–2, S. 129–136, hier S. 129.

221 »Händels »Messias« (31. Dezember 1846).

222 Die Fußnote setzt fort: »So sehr ich den genialen Mann hochachte, ja verehere, so gebe ich doch zu bedenken, daß bei seiner Theorie des Schönen, die auf's Formale hinausläuft, z. B. die bloße *Es-dur-Skala* ungefähr so viel ästhetischen Werth hätte, als das erste, in großartiger Charakteristik auftretende Thema der *Eroica*.« »Händels »Messias« (31. Dezember 1846).

223 »Schwärmereien« (8. September 1847).

224 Ambros, *Gränzen*, S. 3f.

Im angeführten Zitat werden zwei verschiedene Aspekte und somit auch zwei verschiedene Interpretationsmodelle von Hegels Musikästhetik angesprochen: Erstens (explizit) das Primat der textgebundenen Musik – ein Aspekt, der insbesondere für Wagners Ästhetik des Musikdramas von Bedeutung war. Zweitens (implizit) Hegels formalistische Auffassung der Instrumentalmusik, an die Hanslick in seiner Ästhetik des Musikalisch-Schönen anknüpft.²²⁵ Ambros übernimmt an dieser Stelle jedoch weder das eine noch das andere Interpretationsmodell, sondern bekennt sich zu Marx, der Hegels Ansatz noch in eine andere Richtung weitergeführt hat. In Anknüpfung an Hegel erhebt Marx die Forderung nach einem »bestimmten Inhalt«²²⁶ in der Tonkunst, ohne auszuschließen, dass auch die Instrumentalmusik diese Forderung zu erfüllen vermag.

Auch wenn Ambros Hegels Name nur ein einziges Mal erwähnt,²²⁷ kommt der Einfluss von Hegels Ästhetik in seiner Schrift, insbesondere im Kapitel »Die Musik in ihrer Stellung zu den übrigen Künsten«, sehr deutlich zum Vorschein. Dafür, dass Ambros mit Hegels Kunstkategorisierung im Detail vertraut sein musste, sprechen nicht nur die Gemeinsamkeiten, sondern auch die gezielten Abweichungen seiner Kategorisierung von der Klassifizierung Hegels. Um diese Gemeinsamkeiten und Unterschiede herauszuarbeiten, fassen wir zunächst die Voraussetzungen und Hauptpunkte von Hegels Kunstaufteilung zusammen.

Entscheidend für Hegels Klassifizierung ist das Verhältnis zwischen der Idee und ihrer Gestalt bzw. zwischen Geist und Form. Hegel unterscheidet hier dreifach: 1) Der abstrakte, seine Individualität noch suchende Geist tritt vor der Materie zurück.

225 Zu Hegels Ästhetik als gemeinsame Grundlage der idealistischen und formalistischen Ästhetik vgl. etwa Naegele, *August Wilhelm Ambros*, Kap. II, S. 34; Mark Burford, »Hanslick's Idealist Materialism«, in: *19th-Century Music* 30 (2006), Nr. 2, S. 166–181, hier S. 173.

226 Marx, *Die Musik des neunzehnten Jahrhunderts*, S. 78.

227 Vgl. hierzu Vít: »Dass sich Ambros nicht häufiger auf Hegel berief, könnte zumindest zwei Gr[ü]nde haben: In der Zeit nämlich, als er die Studie schrieb, bekleidete er die hohe Funktion eines Staatsanwalts, und in seiner Position konnte er es sich nicht erlauben, öffentlich einen Denker zu propagieren, dessen Lehre in Österreich gänzlich in Ungnade gefallen war. Der zweite Grund dürfte in der Bestimmung der Studie selbst zu suchen sein, die es nicht gestattete, schwierige, besonders für Musiker nicht leicht verständliche philosophisch-ästhetische Betrachtungen ins Spiel zu bringen.« Vít, *Zwischen Ästhetik und Musikkritik*, S. 116f. Gegen Víts erstes Argument kann man einwenden, dass die Affinität zur idealistischen Ästhetik in den *Gränzen* auch ohne Nennung Hegels unübersehbar ist und somit jedem Antihegelianer aufgefallen sein muss. Vgl. hierzu die Anmerkung des Formalisten Robert Zimmermann in seiner Rezension über die *Gränzen*: »Ambros, der den Philosophen in der Musik an allen Ecken verlegene Unerfahrenheit vorwirft und mitleidig die Mühe und das Studium belächelt, das sie mit ihren Systemen von den Eleaten und Joniern bis auf Hegel und seinen Nachwuchs gehabt haben, scheint doch eben bei dem letzteren gläubig in die Schule gegangen zu sein, denn die bedenklichen Resultate ihrer »verlegenen Unerfahrenheit« macht er zu seinen eigenen.« Zimmermann, »Ein musikalischer Laokoon«, S. 258f.

2) Der zu freier Individualität sich entwickelnde Geist steht im völligen Gleichgewicht mit der Materie. 3) Der zu sich selbst zurückgekehrte Geist dominiert die Materie, bis er sie ganz verschwinden lässt.²²⁸ Das Heraustreten der Idee einerseits und das Verschwinden der Materie andererseits ist ein dialektischer Geschichtsprozess, den Hegel bekanntlich mit drei verschiedenen Kunstformen, mit der symbolischen (Architektur), der klassischen (Skulptur) und der romantischen (Malerei, Musik, Poesie), in Zusammenhang setzt. Wichtig ist, dass Hegel den geschichtlichen Werdegang der Idee zugleich als Fortgang der Gestaltung auffasst.²²⁹ Mit der inneren, idealen Seite des Kunstwerks ändert sich also auch die Außenseite: Von den Gebilden der äußeren Natur, die nur »nach Gesetzen der Schwere« organisiert sind (symbolische Phase), über die »leibliche«, durch den Inhalt selbstbestimmte Erscheinung (klassische Phase) wird die Form in den romantischen Kunstarten zu einer »gleichgültigeren Äußerlichkeit«, da der Inhalt sich hier in der haltlosen Materie wiederum nur symbolisch äußert.²³⁰ An den äußersten Rand der romantischen Kunstform rückt in Hegels System die Poesie, die in das Reich der geistigen Formen flieht²³¹ und so den Prozess der Kunstauflösung – den Übergang zur religiösen Vorstellung und zur Prosa des wissenschaftlichen Denkens – in Gang setzt.²³²

Ambros geht in seiner Kategorisierung ebenfalls von der materiellsten Kunst – der Architektur – über die Skulptur und Malerei bis zur Poesie aus, die er als Kunst der reinen, vom sinnlichen Material völlig losgelösten Geistigkeit definiert.²³³ Die Musik findet er zwar (im Einklang mit Hegel) immaterieller als die Malerei und materieller als die Poesie, er verortet sie allerdings nicht zwischen diesen beiden Kunstarten, sondern charakterisiert sie in einem gewissen Spannungsbogen zwischen Architektur und Poesie als eine Kunst, in der sich die architektonische Form und die poetische Idee durchdringen.²³⁴ Noch bevor wir auf Ambros' und Hegels Musikdefinition im Detail eingehen, wenden wir uns an dieser Stelle dem Begriff der Idee zu.

228 Georg Wilhelm Friedrich Hegel, *Werke*, hg. von Eva Moldenhauer und Karl Markus Michel Bd. 14: *Vorlesungen über die Ästhetik* II, Frankfurt a. M. 1970, S. 254–265.

229 »Es gilt daher gleich, ob wir den Fortgang in dieser Entwicklung als einen inneren Fortgang der Idee in sich oder der Gestalt, in welcher sie sich Dasein gibt, ansehen. Jede dieser beiden Seiten ist unmittelbar mit der anderen verbunden. Die Vollendung der Idee als Inhalts [sic] erscheint deshalb ebenso sehr auch als die Vollendung der Form [...]« Georg Wilhelm Friedrich Hegel, *Werke*, Bd. 13: *Vorlesungen über die Ästhetik* I, Frankfurt a. M. 1970, S. 390.

230 Hegel, *Vorlesungen über die Ästhetik* I, S. 392, II, S. 259.

231 Georg Wilhelm Friedrich Hegel, *Werke*, Bd. 15: *Vorlesungen über die Ästhetik* III, Frankfurt a. M. 1970, S. 229.

232 Ebd., S. 234.

233 »[...] so verschwindet endlich in der Poesie die Materie ganz und gar. [...] das sittlich-geistige Element aber wird ganz ausschließlich der Gegenstand [...]« Ambros, *Grenzen*, S. 19f.

234 Vgl. Zitat auf S. 98 dieser Arbeit.

Hegel nennt die drei verschiedenen »Verhältnisse zwischen Idee und ihrer Gestalt« in der symbolischen, klassischen und romantischen Kunstform auch »Bestimmungen der Idee des Schönen«²³⁵. Die Idee des Schönen bleibe zwar immer dieselbe, der Grad ihrer Deutlichkeit wechselt aber: Die symbolische Form gebe nur einen unbestimmten Umriss von der Idee, die klassische Form lasse die »freie Individualität« der Idee hervortreten, die romantische Form bringe dann den eigentlichen Kern der Idee – die absolute Innerlichkeit – zur Darstellung.²³⁶ Ambros zieht zu Beginn wie auch am Ende des Kapitels über die Kunstkategorisierung diese verschiedenen Spielarten der Ideendarstellung gar nicht in Betracht. Als »Idealmoment« und »Lebensäther aller Künste« bezeichnet er in der Tradition von Schumanns Ästhetik die »Poesie«.²³⁷ Für die Charakterisierung einzelner Kunstarten gibt er jedoch diesen einheitlichen und auf alle Kunstarten bezogenen Poesiebegriff auf. Erstens räumt er ein, dass die »Poesie« manchen Künsten wie der Architektur völlig fehle,²³⁸ zweitens, dass sie sich in manchen Künsten wie der Musik und Dichtung zu konkreten Ideen (»gegebenen Stoffen«) herausbilden könne.²³⁹ Der zunächst einheitlich gefasste Ideenbegriff (Idealmoment) ist also auch bei Ambros differenzierter, als es in den bisherigen Interpretationen gesehen wurde.²⁴⁰

Von den drei verschiedenen »Verhältnissen zwischen Idee und ihrer Gestalt« assoziiert Hegel die in der Skulptur erreichte Einheit von Form und Idee (Realität und Idealität) mit dem klassischen Kunstideal – der Schönheit. Die symbolische Kunstform erreiche diese Einheit noch nicht, die romantische Kunstform gehe über sie hinaus.²⁴¹ Hegels Dialektik zufolge jedoch werden die einzelnen Kunstformen zugleich als Entwicklung dessen definiert, »was im Begriff des Ideals liegt«²⁴². Der Begriff »Kunst«

235 Hegel, *Vorlesungen über die Ästhetik* I, S. 389.

236 Hegel, *Vorlesungen über die Ästhetik* III, S. 131ff.

237 Ambros, *Gränzen*, S. 12, 24. In Hegels Ästhetik ist die gemeinsame Grundlage aller Künste die Fantasie, während die Poesie (im Sinne der Kunstart Poesie) als totale Kunst gilt, die in sich Elemente aller übrigen Künste zusammenschließt. Hegel, *Vorlesungen über die Ästhetik* III, S. 16, 233.

238 »Der gegebene Stoff [...] entfällt bei der Architektur ganz – wir können nicht fragen, was dieser oder jener Tempel oder Dom bedeute – er stellt nichts vor – er ist eben ein Tempel, ein Dom.« Ambros, *Gränzen*, S. 14.

239 Die Deutungsfacetten des Ideenbegriffs (mit Ambros' Worten des Idealmoments) werden besonders gut sichtbar, wenn man die Ausführungen über die einzelnen Kunstarten untereinander vergleicht: Im Abschnitt über die Architektur und Skulptur verwendet Ambros die Wortwendungen »sittlich-geistiges Wesen« und »gegebener Stoff« noch ganz synonym, im Abschnitt über die Poesie unterscheidet er jedoch innerhalb des »sittlich-geistigen Elements« zwischen »Stimmungen« und »gegebenen Stoffen«. Ebd., S. 14, 16f., 20.

240 Vgl. etwa Wolkenfeld, *Ambros' »Geschichte der Musik«*, S. 102.

241 Hegel, *Vorlesungen über die Ästhetik* I, 390ff.

242 Ebd., S. 389. Die Poesie erfüllt nach Hegel die Forderung des Kunstideals dank der »vorgestellten Objektivität«. Obwohl sie sich in das Reich der geistigen Formen flieht und so den Prozess

behält somit seine Rechtfertigung auf allen drei Entwicklungsstufen – in der symbolischen, klassischen und romantischen Kunstform.²⁴³

Auch in Ambros' *Gränzen* wird die Skulptur²⁴⁴ als Verkörperung des klassischen Kunstideals dargestellt. Ambros zufolge tritt die Idee (das »geistig-sittliche Wesen«) in der Skulptur in einer »ideal schönen« Form in Erscheinung.²⁴⁵ Diese Art von Ausgestaltung der Idee hält er allerdings nur für ein Zeichen formaler Vollendung. In der Tradition von Hegels Ästhetik verlangt Ambros einen möglichst hohen Grad von Ideenkonkretisierung in der Kunst, ohne jedoch – und hier besteht der Unterschied zu Hegel – die höchste Ideentransparenz für ein Merkmal zu halten, das die klassische Einheit von Form und Idee notwendigerweise zerstören müsste. Das Kunstideal, welches Ambros vorschwebt, ist somit eine (aus Hegels Sicht utopische) Synthese von klassischer und romantischer Kunstform. Diese ideale Synthese findet er in einer einzigen Kunstart verwirklicht, nämlich in der Musik. Sie verbindet nach Ambros' Auffassung die formale Schönheit, die in den *Gränzen* bereits der Architektur zugesprochen wird,²⁴⁶ mit der Geistigkeit der Dichtkunst. Um die von Hegel gesehenen Schwächen der Tonkunst, die als romantische Kunstform gilt, auszumerzen, positioniert Ambros die Musik sozusagen außerhalb von Hegels System:

Wir haben in diesem Klimax den eigentlichen Gegenstand unseres Forschens – die Musik – nicht mitgenannt. Aus gutem Grunde, denn sie weist nach den beiden äußersten Polen jenes Klimax [Architektur und Poesie] gleichzeitig hin – sie läßt sich dort also nicht einreihen.²⁴⁷

Ambros war allerdings zugleich ein zu begeisterter Kunsthistoriker, als dass er sich die Idee einer Kunstkategorisierung nach dem Grad von deren Geistigkeit völlig zu eigen gemacht hätte. Aus diesem Grund überrascht es nicht, dass er im Kapitel über die Künste die gerade besprochene Musikdefinition relativiert, indem er alle Künste einschließlich der Architektur auf einen klassizistischen Kunstbegriff zurückführt.

der Kunstauflösung in Gang setzt, entfaltet sie im Bereich der Vorstellung eine objektive Welt. Hegel, *Vorlesungen über die Ästhetik* III, S. 16.

243 Vgl. hierzu Siefert-Gethmann: »Um sich mit dem Klassizismusvorwurf auseinanderzusetzen, muß man Hegels These vom Ende der Kunst in ihrer näher spezifizierten Version, nämlich als die These vom *Vergangenheitscharakter des griechischen Ideals* analysieren. Allein dadurch wird man seiner *Intention* gerecht, die griechische Kunst als die *Manifestation des Ideals anzusehen und dennoch die Kunst nicht schlechthin auf einen klassizistischen Schönheitsbegriff festzulegen.*« Annemarie Siefert-Gethmann, »Hegels These vom Ende der Kunst und der ›Klassizismus‹ der Ästhetik«, in: *Hegel-Studien* 19 (1984), S. 205–258, hier S. 226.

244 Ambros spricht von der Plastik. *Gränzen*, S. 15f.

245 Ebd., S. 17.

246 »Die Materie verlangt hier [in der Architektur] vom Künstler nichts als daß er ihr s c h ö n e F o r m e n gebe, in denen sich die a r c h i t e k t o n i s c h e Idee klar ausspreche.« Ebd., S. 14.

247 Ebd., S. 20.

Unter diesem Blickwinkel erscheint folglich jede Kunst als ideale Einheit von Geist bzw. »Poesie« und Form:

Wenn nun von der Architektur an [...] des Menschen Geist das lebende Prinzip ist, der orphische Eros, der das früher Gestaltlose in schöne Harmonie zusammen knüpft – sollte die Musik allein dieses alle andere Künste belebenden Prinzips entbehren [...]?²⁴⁸

In Hegels Kunstsystem repräsentiert die Musik wegen ihrer schwingenden und haltlosen Materie die romantische Kunstform *sui generis*; sie ist Inbegriff subjektiver Innerlichkeit. Hegel verbindet die Innerlichkeit mit der Inhaltslosigkeit (Ausdruck »unseres ganz leeren Ichs«)²⁴⁹, zugleich charakterisiert er sie aber auch als »erweiternde Subjektivität des Ichs«, die zwar keinen Inhalt habe, auf diesen allerdings hinziele. Dieses »Umkleidende des Inhalts« nennt Hegel »Empfindung«.²⁵⁰ Von der ambivalenten Kennzeichnung der Innerlichkeit rührt die ebenfalls ambivalente Bewertung der Instrumentalmusik in Hegels Ästhetik. Auf der einen Seite geht Hegel davon aus, dass die Musik nur dann der Anforderung der Kunst gerecht wird, d. h. das Innere in seiner »äußeren Realität«²⁵¹ zur Darstellung bringen kann, wenn sie an das Wort gebunden ist. In dieser Interpretation wird folglich nur der Vokalmusik Kunststatus zugesprochen, während die Instrumentalmusik zum leeren Formspiel herabgesetzt wird.²⁵² Auf der anderen Seite vertritt Hegel die Ansicht, dass es keinen Unterschied macht, »ob dieser Inhalt für sich seine nähere Bezeichnung ausdrücklich durch Worte erhalte oder unbestimmter aus den Tönen und deren harmonischen Verhältnissen und melodischer Beseelung empfunden werden müsse«²⁵³. Hiermit erkennt Hegel auch die Instrumentalmusik als eine von der Empfindung beseelte Kunst an. Dank dieser Dialektik ist Hegels Ästhetik verschiedensten Interpretationen offen und damit eine mögliche Grundlage für diverse ästhetische Anschauungen. Wie schon vorausgeschickt, hat sich Ambros in dieser Hinsicht am Interpretationsmodell Marx' orientiert. Hegels Definition der Instrumentalmusik als Kunst der Empfindung bezieht er nur auf eine bestimmte musikgeschichtliche Periode – »Musik der Stimmung«²⁵⁴. Die darauf folgende »Musik des Geistes« charakterisiert er als Epoche, in der die bloße Innerlichkeit durch die Bestimmtheit und Wahrheit des Ausdrucks überwunden worden ist. Marx' und Ambros' hegelianisch geprägtes Dreistufenmodell, d. h. die Einteilung der Musikgeschichte in die Perioden »Formalmusik – Musik

248 Ambros, *Gränzen*, S. 23f.

249 Hegel, *Vorlesungen über die Ästhetik* III, S. 135.

250 Ebd., S. 150.

251 Ebd., S. 16.

252 Ebd., S. 148f.

253 Ebd., S. 149.

254 Marx beruft sich explizit auf Hegels Definition der Musik für die Charakterisierung der musikalischen Periode »Musik der Stimmung«. *Die Musik des neunzehnten Jahrhunderts*, S. 75.

der Stimmung – Musik des Geistes«, läuft also Hegels Ästhetik der Instrumentalmusik paradoxerweise zuwider. Parallel zu diesem Geschichtsmodell stellen jedoch sowohl Marx als auch Ambros eine normative Definition der Musik auf, die an Hegels Kennzeichnung der Musik als Kunst der Empfindung durchaus anknüpft. Im Unterschied zum Dreistufenmodell wird in dieser normativen Definition die Unbestimmtheit des musikalischen Ausdrucks nicht als Mangel, sondern als poetisches Merkmal angesehen.

Zur Bestimmung des Verhältnisses von Musik und Poesie haben in Hegels Ästhetik die Begriffe »Empfindung« (Stimmung) und »Vorstellung« eine zentrale Bedeutung. Hegel erklärt aufgrund dieses Begriffspaares den Unterschied zwischen beiden Kunstarten: Die Musik bringe nur einen allgemeinen Teil des Inhalts – die Empfindungen – zum Ausdruck, während die Poesie den Inhalt unmittelbar in Vorstellungen wiedergebe.²⁵⁵ Die Beziehung zwischen Musik und Poesie wird in seiner Ästhetik allerdings auch noch anders charakterisiert: Der Unterschied zwischen beiden Künsten bestehe darin, dass die Poesie die Empfindung und die Vorstellung selbst ausspreche und hervorbringe, während die Musik beide nur anrege.²⁵⁶ Ambros beschreibt im Kapitel über die Berührungspunkte zwischen Musik und Poesie den Unterschied zwischen diesen Kunstarten ganz im Sinne der beiden oben erwähnten Definitionen Hegels.²⁵⁷ Zugleich geht er im Laufe des Kapitels jedoch über sie hinaus, indem er die Existenz von ganz bestimmten Stimmungen bzw. festen Stimmungscharakteren in der Instrumentalmusik einräumt. Um die Instrumentalmusik der Epoche »Musik des Geistes« als Ideen- und Inhaltskunst zu begründen, muss Ambros den Stimmungsbegriff enger an den Begriff »Vorstellung« binden. Wie das möglich ist, konnte er in der ihm gut bekannten Novelle *Das Musikfest* des Linkshegelianers Griepenkerl erfahren. Griepenkerl legt dem Helden seiner Novelle, dem Grafen Adalbert Rohr, diese als polemische Frage formulierte Definition in den Mund:

Die Musik, sagte Adalbert, drückt nicht wie die Poesie die Vorstellungen durch Worte selbst aus, doch giebt sie durch ihre Töne Stimmungen, welche schon das Resultat von Vorstellungen sind. Sollten nun nicht Stimmungen, die durch Töne erzeugt werden, ebenso schlagend und unmittelbar wirken können, als jene in der Poesie durch Worte selbst bezeichnete? Dies ist die Frage!²⁵⁸

Adalberts Gesprächspartnerin Cäcilie stimmt dieser Meinung zu, ihr Vater jedoch nicht, sodass sich ein Streitgespräch entwickelt, das Adalbert mit folgenden Worten beschließt:

²⁵⁵ Hegel, *Vorlesungen über die Ästhetik* III, S. 152.

²⁵⁶ Ebd., S. 146.

²⁵⁷ Vgl. Ambros, *Grenzen*, S. 52ff.

²⁵⁸ Griepenkerl, *Das Musikfest*, S. 64f.

Mag aber noch so viel gestritten werden, wie weit und wie sicher die Instrumentalmusik gewisse Vorstellungen veranschaulichen könne, mindestens wird doch Niemand läugnen, daß sie mit Beethoven den vollen, ehernen Ton der Zeit anstimmt.²⁵⁹

Ambros' Ausführungen über Stimmungen und Vorstellungen im Kapitel über die Berührungspunkte zwischen Musik und Poesie stehen durchaus mit den Gedanken des Grafen Adalbert in Einklang. Auffallend ist insbesondere die im Wortlaut übernommene Kennzeichnung der Stimmung als »Resultat der Vorstellung«²⁶⁰, die die Möglichkeit zulässt, von der Empfindung auf die Vorstellung zu schließen. Vermutlich ist es also Griepenkerl, der Ambros geholfen hat, die Hindernisse zu beseitigen, die Hegels Musikästhetik einer inhaltlichen Auffassung der Instrumentalmusik in den Weg legt.

²⁵⁹ Griepenkerl, *Das Musikfest*, S. 67.

²⁶⁰ Ambros, *Gränzen*, S. 53.

3. Der musikästhetische Diskurs mit Eduard Hanslick

3.1 Gegenstand der Kritik

Im Kontext der Rezeptionsgeschichte von Hanslicks Traktat *VMS* kann es paradox erscheinen, dass eine der ersten »Gegenschriften« – Ambros' *Gränzen* – im Ganzen betrachtet als Polemik gegen die Programmmusik konzipiert war. Mit Recht kann man also Ambros' Kritik der Programmmusik als Ausgangspunkt für seine kritische Auseinandersetzung mit den Ansichten Hanslicks verstehen. Es waren in erster Linie die programmatischen Tendenzen der modernen Instrumentalmusik, die Ambros beunruhigten und veranlassten, sich zu ästhetischen Fragen der Musik zu äußern.²⁶¹ Gleichwohl wurde der Stempel »Kritik an der Programmmusik« nicht den *Gränzen*, sondern eben Hanslicks Traktat aufgedrückt, wozu manche abschätzigen Äußerungen gegen Liszt in den späteren Auflagen des Traktats wie auch Hanslicks autobiografische Aufzeichnungen²⁶² wesentlich beigetragen haben. Ambros reagierte jedoch in den *Gränzen* auf die Erstauflage von *VMS*, die bekanntlich eine »verrotete Gefühlsästhetik«²⁶³ kritisierte und sie durch eine neue Ästhetik des Musikalisch-Schönen zu ersetzen trachtete. Hanslicks »Beitrag zur Revision der Aesthetik der Tonkunst«, wie der Untertitel heißt, wird in den *Gränzen* keineswegs als Angriff auf die Programmmusik aufgefasst, denn eine solche Darstellungsweise hätte Ambros' Argumentation gegen Hanslick überflüssig gemacht. Ambros macht allerdings deutlich, dass eine Kritik der Programmmusik nicht zu einer Konversion zur Formalästhetik führen müsse. Wie groß und wie konsequent der Abstand war, den Ambros von den ästhetischen Ansichten Hanslicks genommen hat, ist jedoch eine Frage, der wir im Folgenden genau nachgehen müssen.

²⁶¹ Vgl. Zitat auf S. 94 dieser Arbeit.

²⁶² »Die Lektüre so vieler Bücher musik-ästhetischen Inhalts, die alle das Wesen der Musik in die durch sie erregten ›Gefühle‹ setzten und ihr eine sehr bestimmte Ausdrucksfähigkeit zuschrieben, hatten längst Zweifel und Opposition in mir wach gerufen. Gleichzeitig erhoben sich lärmend die ersten enthusiastischen Stimmen für Wagners Opern und Liszts Programm-Sinfonien. Ich ließ meine eigenen Ideen über die Sache in mir arbeiten und reifen, bis sie sich zu der bekannten Abhandlung ›Vom Musikalisch Schönen‹ gestalteten.« Hanslick, *Aus meinem Leben*, S. 150.

²⁶³ Hanslick, *VMS*, S. 9.

3.2 Empirische Methode. Historischer versus normativer Ansatz in der Ästhetik

Zu Beginn seiner Zusammenfassung der Thesen Hanslicks weist Ambros darauf hin, dass Hanslick von den Herbartianern als Mitstreiter begrüßt worden sei,²⁶⁴ doch mit diesem Hinweis beabsichtigt er keine Kritik an dem in Herbarts Formalismus geforderten empirischen Denken.²⁶⁵ Ganz im Gegenteil: Er habe in den *Gränzen* vor, »wo möglich auch auf empirischem Wege« zu überprüfen, inwiefern der formalistische Standpunkt seine Berechtigung habe.²⁶⁶ Bereits in der Einleitung äußert er jedoch Vorbehalte gegen die Ergebnisse von Hanslicks empirischer Untersuchung. Er ist der Meinung, dass die Formalästhetik die Entwicklung der Musik bis zu ihrem damaligen Standpunkt verkannt habe:

In »Romeo und Julie« dagegen ist es nicht mehr das Sehnen, das Glück, das Leid der Liebenden allein, für welches er [Berlioz] die entsprechenden Töne sucht, er nimmt ganz äußerliche Ereignisse, wie sie in Shakespeares Tragödie erscheinen, mit herüber [...]. Diese Musik könnte vielleicht als die Kunst des in den Ton aufgelösten Wortes bezeichnet werden. Kurz, den Anhängern des bloßen Formenspieles gegenüber macht es die Musik ziemlich, wie es Diogenes dem Philosophen machte, der die Bewegung läugnerte, indem er, während dieser bewies, es gebe keine Bewegung und könne keine geben, aufstand und faktisch auf- und abspazierte.²⁶⁷

Eine empirische Vorgehensweise bedeutet also für Ambros, den geschichtlichen Wandel der Musik zur Kenntnis zu nehmen. Bedenkt man, dass Ambros Marx' hegelianisches Dreistufenmodell der geschichtlichen Musikentwicklung in die *Gränzen* übernommen hat, ist diese Forderung folgerichtig. Es wäre allerdings unzutreffend zu behaupten, Ambros triebe in den *Gränzen* Musikgeschichte,²⁶⁸ während Hanslick in *VMS* einen rein normativen Ansatz anstrebe. Eine solche Gegenüberstellung erweist sich schon allein deswegen als zu schematisch, weil Hanslicks Schrift trotz einer objektiv betriebenen Ästhetik doch einen »erstaunlichen Sinn für die Geschichtlichkeit von Musik«²⁶⁹ an den Tag legt, etwa durch ein Einräumen der historischen Wandelbarkeit der Tonsysteme und der historischen Bedingtheit des Musikalisch-

²⁶⁴ Ambros, *Gränzen*, S. 10.

²⁶⁵ Vgl. Christoph Landerer, »Eduard Hanslick und die österreichische Geistesgeschichte«, in: *Eduard Hanslick zum Gedenken. Bericht des Symposions zum Anlass seines 100. Todestages*, hg. von Theophil Antonicek, Gernot Gruber und Christoph Landerer, Tutzing 2010, S. 55–63, hier S. 58.

²⁶⁶ Ebd., S. 12.

²⁶⁷ Ebd., S. 9f.

²⁶⁸ Vgl. Abegg, *Musikästhetik und Musikkritik bei Eduard Hanslick*, S. 33.

²⁶⁹ Christoph Landerer, »Aesthetica longa, ars brevis. Vergänglichkeit des Schönen und Zeitlosigkeit der Ästhetik bei Eduard Hanslick«, in: *Musik & Ästhetik* 14 (2010), Heft 1, S. 10–19, hier S. 10.

Schönen.²⁷⁰ Zudem, wie Christoph Landerer anmerkt, sind Hanslicks praktische Urteilsprinzipien einem zeitgebundenen Musikideal entnommen, welches »stark auf die Sonatenform und den damit verbundenen Schematismus fixiert« ist.²⁷¹ Dasselbe trifft auch auf die *Gränzen* zu. Ambros stützt sich hauptsächlich auf die klassische und romantische Musik, wobei Beethoven im Mittelpunkt seiner Aufmerksamkeit steht.²⁷² Über die Musik der alten Niederländer äußert er sich zwar wesentlich freundlicher als Marx,²⁷³ dennoch tritt er hier noch nicht als Apologet der Alten Musik auf, wie man aufgrund seiner später verfassten *Geschichte der Musik* annehmen könnte.²⁷⁴ Die in den *Gränzen* aufgestellte formale und inhaltliche Definition der Musik ist auf die Instrumentalmusik von Beethovens mittlerer Periode zugeschnitten.

3.3 Spezial- versus Systemästhetik

Die Fragestellung von Ambros' *Gränzen* wurzelt in einer Lessing'schen Tradition. Ambros ruft nach einem »musikalischen Lessing«²⁷⁵, der durch die Festlegung einer klaren Grenze zwischen Musik und Poesie Licht in die allgemeine Verwirrung der zeitgenössischen Musik und Musikästhetik bringen würde. Von Lessings *Laokoon*

270 Hanslick, *VMS*, S. 86f. (Die betreffende Passage zitiert auf S. 155 dieser Arbeit). Dahlhaus' Beobachtung, die normative Ästhetik habe sich als »Phantom« erwiesen, hat in diesem Zusammenhang ihre Berechtigung. Carl Dahlhaus, *Musikästhetik*, in: ders., *Gesammelte Schriften*, Bd. 1: *Allgemeine Theorie der Musik I. Historik – Grundlagen der Musik – Ästhetik*, hg. von Hermann Danuser in Verbindung mit Hans-Joachim Hinrichsen und Tobias Plebuch, Laaber 2000, S. 447–615, hier S. 493.

271 Landerer, »Aesthetica longa, ars brevis«, S. 17.

272 Vgl. Ambros' Begründung dazu: »Ich habe durchaus Werke von Bach, Mozart, Beethoven, Mendelssohn, Berlioz u. s. w. ausgesucht, mit denen jeder Musiker und tiefer eingehende Kunstfreund vertraut ist – und ich habe sie aussuchen müssen, denn der Musiker will sehen und hören wenn er glauben soll.« Ambros, *Gränzen*, S. VII.

273 »Auch in den größten letzten Vertretern der niederländisch-römischen Richtung, Palestrina, Allegri, Bai [Tommaso Baj] u. s. w., finden sich zwar nicht Stimmen, wohl aber Stimung [...]. Ohne hierin einseitig die ›Reinheit der Tonkunst‹ zu finden [...] muß man diesen erhabenen, nicht in die bloße Form zu bannenden Geist der Richtung Palestrinas unbedingt zugestehen.« Ambros, *Gränzen*, S. 62f. Vgl. hierzu Marx: »[...] so waltete auch hier nichts Tiefers, als das Bedürfniss eines Tonspiels [...]. Dieses Wesen ist vorherrschend geblieben in der ganzen mittelalttrigen Kirchenmusik bis Palestrina – und über sie hinaus. Dass keine tiefere Bedeutung in all' diesen melodisch-polyphonen Tongeweben liegt, muss der Unbefangene [...] anerkennen [...].« *Die Musik des neunzehnten Jahrhunderts*, S. 66.

274 Vgl. hierzu die Vorrede des zweiten Bandes der Geschichte: »Ich versichere: vor Hobrechts ›Salve crux‹, vor Josquins ›Miserere‹, vor Pierres de la Rue ›Salutaris hostia‹ [...] und anderen Werken jener ›Kindheit der Kunst‹ brechen eure phantastischen, dramatischen u. s. w. Riesensymphonien, eure Riesenopern und Riesencantaten wie Kartenhäuser zusammen. Lernt die alten Meister erst begreifen, dann werdet ihr sie verehren!« Ambros, *Geschichte der Musik*, Bd. 2, S. XVIIIff.

275 Ambros, *Gränzen*, S. VI.

geht auch Hanslick aus, was Dietmar Strauß anhand eines Vorabdrucks von VMS nachgewiesen hat.²⁷⁶ Hanslick befasst sich in dieser Frühfassung mit den verschiedenen Darstellungsmöglichkeiten der einzelnen Künste, wenn sie ein und dasselbe Sujet bearbeiten:

Wer erinnert sich nicht der entschiedenen Klarheit, mit welcher L e s s i n g nachweist, was der D i c h t e r und was der b i l d e n d e Künstler aus der Geschichte des Laokoon zu machen vermag. Vom M u s i k e r lesen wir Nichts. Ganz begreiflich, denn das ist es eben, was er aus dem Laokoon machen kann.²⁷⁷

Das *Laokoon*-Modell bildet den Ausgangspunkt für Hanslicks herbartianisches Konzept der Spezialästhetiken,²⁷⁸ das er insbesondere in den späteren Auflagen seines Traktats immer nachdrücklicher als Gegenentwurf zur romantischen Systemästhetik – der Lehre von einer gemeinsamen Grundlage aller Künste²⁷⁹ – durchgesetzt hat.²⁸⁰

Ambros verfolgt mit seiner Untersuchung des Verhältnisses von Musik und Poesie zwei Ziele auf einmal: Er trachtet danach, die auf dem *Laokoon*-Modell basierende Spezialästhetik der Musik mit dem romantischen Konzept einer einheitlichen Kunst zu verschränken. Dabei sieht er keinen Widerspruch, dass Musik und Poesie einerseits als »prismatische Brechungen eines und desselben Lichtstrahles«²⁸¹ aufgefasst werden, andererseits aufgrund ihrer verschiedenen Mittel und ihres jeweils individuellen Inhalts voneinander abgegrenzt werden:

Die Musik ist durch die ihr zu Gebot stehenden Mittel nicht in gleicher Weise begünstigt [wie die Poesie], sie vermag keinen einzigen b e s t i m m t e n Begriff auszusprechen [...].²⁸²

Die Systemästhetik stellt Ambros vielmehr als eine notwendige Voraussetzung für die Spezialästhetiken dar:

276 Eduard Hanslick, *Vom Musikalisch-Schönen. Ein Beitrag zur Ästhetik der Tonkunst*, Teil 2: *Eduard Hanslicks Schrift in textkritischer Sicht*, hg. von Dietmar Strauß, Mainz u. a. 1990, S. 76; ders., »Die Geburt der Ästhetik aus der Kritik? Hanslicks ›Vom Musikalisch-Schönen‹ im Umfeld seiner frühen Rezensionen«, in: Eduard Hanslick, *Sämtliche Schriften*, Bd. 1/2, S. 391–402, hier S. 394f.

277 Zit. nach Strauß, *Eduard Hanslick. Vom Musikalisch-Schönen*, Teil 2, S. 76. Hanslick hat die betreffende Passage in das fünfte Kapitel des Traktats integriert (Hanslick, VMS, S. 164).

278 Siehe Hanslick, VMS, S. 22f. Zu Hanslicks Anknüpfung an die Herbart'sche Tradition vgl. etwa Grimm, *Eduard Hanslicks Prager Zeit*, S. 148; Markus Gärtner, »Vorwort«, in: *Eduard Hanslick. Vom Musikalisch-Schönen. Ein Beitrag zur Revision der Ästhetik der Tonkunst*, Darmstadt 2010, S. 9.

279 Vgl. hierzu Schumanns Passus »Die Ästhetik der einen Kunst ist die der andern; nur das Material ist verschieden.« Schumann, *Gesammelte Schriften*, Bd. 1, S. 26.

280 Vgl. Hanslick, VMS, S. 23 (Fassung der sechsten Auflage). Vgl. auch Strauß, »Die Geburt der Ästhetik aus der Kritik«, S. 392.

281 Ambros, *Gränzen*, S. VIII.

282 Ebd., S. 69.

[...] Lessing hätte sich seinen Laokoon ersparen können, so gut wie wir hier unsere Untersuchung über den Punkt, wo sich Poesie und Musik scheiden, ein für allemal aufgeben könnten. Denn, wo jede Analogie, jeder geistige Zusammenhang fehlt, ist es nicht erst nöthig nach Grenzen zu suchen.²⁸³

Wie erwartet stieß diese für Ambros selbstverständliche Verschränkung im formalistischen Lager auf scharfe Kritik. In seiner 1855 verfassten Rezension über die *Gränzen*,²⁸⁴ die fünfzehn Jahre nach ihrer Erstveröffentlichung unter dem ironisch gemeinten Titel »Ein musikalischer Laokoon« in Robert Zimmermanns gesammelten Schriften²⁸⁵ wiederabgedruckt wurde, verspottet der Autor Ambros' Versuch, einen musikalischen Laokoon auf der Grundlage der Systemästhetik zu schaffen.²⁸⁶ Zimmermann erkennt richtig, dass Ambros' an sich ambivalente Kunstkategorisierung ihre Wurzeln im doppeldeutigen Poesiebegriff hat, lehnt jedoch diese Doppeldeutigkeit entschieden ab. Da er unter Poesie ausschließlich die »Kunst der Wortgedanken«²⁸⁷ versteht, interpretiert er weitgehend den Sinn von Ambros' Aussagen in fälschlicher Weise: Ambros begünstige die Einbildung, dass jeder Kunst ein in Worten darstellbarer Gedankeninhalt zugrunde liege; er glaube daran, dass die Musik ein in »Ton aufgelöstes Wort« werden müsse.²⁸⁸ Zimmermanns Rezension erweckt somit den Eindruck, dass Ambros nur nach Gemeinsamkeiten zwischen den Künsten suche und dass er der Musik die Fähigkeit zuspreche, bestimmte Gedanken und Begriffe auszudrücken. In diesem Zusammenhang ist jedoch anzumerken, dass Zimmermann selbst in *VMS* Affinitäten zur Systemästhetik diagnostiziert.²⁸⁹ Freilich

283 Ambros, *Gränzen*, S. 12.

284 Zimmermann, »A. W. Ambros über die Grenzen der Musik und Poesie«.

285 Zimmermann, »Ein musikalischer Laokoon«. Dietmar Strauß hält diese Rezension irrtümlicherweise für eine Rezension von Hanslicks *VMS*. Vgl. Strauß, *Eduard Hanslick. Vom Musikalisch-Schönen*, Teil 2, S. 76.

286 Zum oben angeführten Zitat von Ambros vgl. Zimmermanns Vorwurf: »Damit ist der richtige Standpunkt eigentlich schon verrückt; denn wenn ich etwas vom andern scheiden will, so fange ich nicht damit an, beide zu vereinigen.« Zimmermann, »Ein musikalischer Laokoon«, S. 256.

287 Ebd., S. 257.

288 Ebd.

289 »Die Oper, sagt er [Hanslick], ist vorerst Musik, nicht Drama. [...] Uns scheint, er hätte kürzer noch sagen können, die Oper gehöre gar nicht mehr in die Aesthetik der reinen Tonkunst. Es ist überhaupt ein Fehler, der in der Verkennung der ersten ästhetischen Principien seinen Sitz hat, von jeder Kunst alles zu verlangen, was die andere besitzt. [...] Die wahre Wurzel des Irrthums sitzt in dem Streben, alles Schöne auf ein Princip zurückführen zu wollen.« Robert Zimmermann, »Zur Aesthetik der Tonkunst. Vom Musikalisch-Schönen. Ein Beitrag zur Revision der Tonkunst. Von Dr. Eduard Hanslick« [Rezension], in: *Oesterreichische Blätter für Literatur und Kunst* (1854), Nr. 47, 20. November; hier zitiert nach dem Wiederabdruck der Rezension »Vom Musikalisch-Schönen« in: ders., *Studien und Kritiken zur Philosophie und Aesthetik*, Bd. 2, S. 239–253, hier S. 244f. Hanslick hat in den späteren Auflagen diese von Zimmermann diagnostizierte Inkonsequenz u. a. durch eine Kritik an Schumanns Passus »Die Aesthetik der einen Kunst ist die der andern, nur das Material ist

sind bei Hanslick die Inkonssequenzen der Spezialästhetik nicht so gravierend, dass man von einer Verschränkung der System- und der Spezialästhetik sprechen könnte, wie im Fall von Ambros' *Gränzen*.

3.4 Objektivität und Subjektivität des ästhetischen Urteils

Hanslicks Ästhetik des Musikalisch-Schönen setzte sich zum Ziel, von allen psychologischen, soziologischen und historischen Beigaben zu abstrahieren und ausschließlich das Kunstwerk selbst zum Objekt des ästhetischen Urteils zu machen:

Die ästhetische Untersuchung weiß nichts und darf nichts wissen von den persönlichen Verhältnissen und der geschichtlichen Umgebung des Componisten, nur was das Kunstwerk selbst ausspricht, wird sie hören und glauben.²⁹⁰

Ambros war sich offenkundig bewusst, dass seine »Studie zur Aesthetik der Tonkunst« gegen Hanslicks Streitschrift kaum standhalten würde, wenn sie die Unterscheidung zwischen »ästhetischem Beurtheilen« und »historischem Begreifen«²⁹¹ völlig ignorieren würde. Ambros' Streben nach Objektivität in der Musikästhetik schlägt sich in der Gesamtanlage der *Gränzen* nieder. Durch die Eingliederung von zwei selbstständigen Kapiteln »Die Musik betrachtet als Ergebnis subjektiver Geistes-thätigkeit des Tonsetzers« und »Die Musik als Gegenstand subjektiver Ausdeutung von Seite des Hörers« ahmt Ambros den Aufbau der Schrift Hanslicks nach, in der das Verhältnis zwischen Kunstwerk und Komponisten/Hörer ebenfalls Thema eines selbstständigen (vierten) Kapitels ist.²⁹² Die subjektiven Erlebnisse des Komponisten und die subjektiven Eindrücke des Hörers will Ambros also bewusst unabhängig vom Kunstobjekt behandeln. Freilich muss aber untersucht werden, ob diese Trennungslinie in den betreffenden Kapiteln tatsächlich deutlich sichtbar ist.

Ambros bringt im Kapitel über den Tonsetzer die schöpferische Tätigkeit in einen engen Zusammenhang mit den persönlichen Verhältnissen des Komponisten, dem Geist seiner Nation und dem allgemeinen Zeitgeist. Diese Art von Wechselbeziehung ist nichts, was Hanslick bestreitet. Allerdings betont er, dass im Kunstwerk selbst die schöpferische Tätigkeit der Fantasie »zu reinem Metall«²⁹³ ausgeschieden, also

verschieden« und durch ein Bekenntnis zu Franz Grillparzer getilgt. Hanslick, *VMS*, S. 23 (Fassung der sechsten Auflage).

²⁹⁰ Hanslick, *VMS*, S. 93.

²⁹¹ Ebd., S. 94.

²⁹² Die Überschrift »Analyse des subjektiven Eindruckes der Musik« hat Hanslick dem vierten Kapitel allerdings erst in der achten Auflage (1891) beigelegt.

²⁹³ Hanslick, *VMS*, S. 104.

von diesen Bindungen losgelöst sei. Das fertige Kunstwerk ist in Hanslicks Augen »unpersönlich«²⁹⁴. Ambros hingegen begreift das Kunstwerk als »Erweiterung geistiger und sittlicher Persönlichkeit«²⁹⁵ des Komponisten. Seine Ansicht unterstützt er mit einem Zitat von Marx: »Macht und Inhalt seines Geistes bestimmt also den Inhalt, den der Künstler in seinem Werke niederlegt.«²⁹⁶ Die objektive Methode wird demnach im Kapitel über den Tonsetzer keineswegs konsequent angewandt. Ambros zeigt, dass das Kunstwerk nicht nur als Ergebnis subjektiver Geistestätigkeit betrachtet werden kann, sondern dass es vielmehr ihr Resultat ist. Naheliegenderweise nimmt er in diesem Zusammenhang Anstoß an Hanslicks Stildefinition,²⁹⁷ die besagt, der Stil sei »absolut«²⁹⁸, unabhängig von der Nationalität des Komponisten, seinen persönlichen Verhältnissen und dem Zeitgeist. Trotz dieser Meinungsdivergenzen nähert sich Ambros jedoch gerade über den Stilbegriff Hanslick an, indem er zum ersten Mal einräumt, dass die werkspezifischen Merkmale gleichermaßen im idealen wie auch im formalen Moment liegen.²⁹⁹ So ist es ihm hier zwar nicht gelungen, das Kunstobjekt vom Komponistensubjekt abzugrenzen, dafür erkennt er aber die Bedeutung des »spezifisch Musikalischen«³⁰⁰ an. Im Kapitel über den Tonsetzer hört Ambros' Idealmoment auf, ein rein metaphysischer Begriff zu sein. Wie wir noch sehen werden, ist dies ein wichtiger Schritt auf dem Weg zum Immanenzprinzip, das die gemeinsame Grundlage für Hanslicks und Ambros' Ästhetik bildet.³⁰¹

Die Abgrenzung des Kunstobjekts vom Rezipienten fällt Ambros leichter als die vom Komponistensubjekt. Im Kapitel über den Hörer betrachtet Ambros die poetischen Auslegungen, seien es die im Nachhinein hinzugefügten Überschriften, seien es die nachträglichen Programme, als eine Beigabe, die vom Kunstwerk angeregt worden ist, ohne allerdings mit seinem Inhalt identisch zu sein.³⁰² Er stellt nicht nur die trivialen »Ausdeuteleien« eines Keudell³⁰³, sondern auch die von Komponisten stammenden Inhaltsdeutungen, beispielsweise Wagners Programm zur *Tannhäuser-Ouvertüre*,³⁰⁴ in Zweifel.³⁰⁵ Der unverkennbare Einfluss von Hanslick zeigt sich darin, dass Ambros es hier sogar wagt, den Schaffensprozess als »Gestaltung eines Einfalls

294 Hanslick, *VMS*, S. 104.

295 Ambros, *Gränzen*, S. 103.

296 Marx, *Die Musik des neunzehnten Jahrhunderts*, S. 46. In Ambros' *Gränzen* zitiert auf S. 107.

297 Ambros, *Gränzen*, S. 105.

298 Hanslick, *VMS*, S. 108.

299 Vgl. Zitat auf S. 110 dieser Arbeit.

300 Hanslick, *VMS*, S. 74.

301 Vgl. S. 173ff. dieser Arbeit.

302 Ambros, *Gränzen*, S. 131, 136.

303 Ebd., S. 129. Ambros meint Rudolf von Keudells Novellensammlung *Bergan!*.

304 Richard Wagner, »Ouvertüre zu ›Tannhäuser‹«, in: ders., *Sämtliche Schriften und Dichtungen. Volksausgabe*, 6. Aufl., Bd. 5, Leipzig o. J., S. 177–179.

305 Ambros, *Gränzen*, S. 135.

nach den Gesetzen m u s i k a l i s c h e n Schaffens«³⁰⁶ zu charakterisieren, obwohl er im vorausgegangenen Kapitel eine solche formalistische Erklärung bekämpft hat.

Im Ganzen betrachtet neigt Ambros jedoch zu stark zur Wirkungsästhetik, als dass er sich Hanslicks objektive Verfahrensweise ernsthaft zu eigen machen könnte. Im Kapitel über das Inhaltsmoment schließt er von der »höheren Wirkung« auf den idealen Inhalt des Kunstobjekts; er wählt also einen Argumentationsweg, den Hanslick für falsch hält.³⁰⁷ Erst am Ende seiner Schrift nimmt Ambros endgültige Stellung zum Problem des Verhältnisses zwischen Kunstobjekt und Hör-/Komponistensubjekt. Mit dieser Äußerung kehrt er Hanslicks objektiver Ästhetik den Rücken:

Dieser subjektive, im Empfänger des Kunstwerkes liegende Punkt ist nicht zu beseitigen, er kann nicht als etwas Zufälliges, das mit dem Kunstwerke selbst nichts zu schaffen hat [sic] Abzulehnendes behandelt werden. Denn der Künstler legt in das Kunstwerk seine Ideen deswegen nieder, damit sie durch dessen Vermittelung Ideen auch anderer Menschen werden.³⁰⁸

3.5 Wahrnehmungsprozess: »Anschauendes« und »pathologisches« Musikaufnehmen

Es ist ein charakteristischer Zug von Hanslicks Schrift, dass sie trotz des Objektivitätsanspruchs einen großen Akzent auf den relationalen Bereich der Rezeption setzt.³⁰⁹ Das Kunstobjekt wird nicht als Selbstzweck, sondern als Herausforderung für das aufnehmende Subjekt angesehen.³¹⁰ Für die einzig richtige und angemessene Rezeptionshaltung hält Hanslick ein »anschauendes« Aufnehmen, d. h. eine strukturorientierte Hörweise, die er einem »pathologischen« Aufnehmen, also einem rein inhaltlichen, assoziativen Hören entgegensetzt.³¹¹

Hanslicks Plädoyer für ein »anschauendes« Aufnehmen wie auch die von ihm vertretene Wahrnehmungstheorie gehören zu den am schärfsten kritisierten Punkten des VMS in Ambros' *Gränzen*. Man muss jedoch hinzufügen, dass es sich zugleich

306 Ambros, *Gränzen*, S. 135.

307 »Sei die Wirkung der Musik so groß oder so klein als sie wolle – von ihr darf man nicht ausgehen [...]«. Hanslick, VMS, S. 34.

308 Ambros, *Gränzen*, S. 184.

309 Vgl. Sponheuer, »Zur ästhetischen Dichotomie«, S. 23. Sponheuer weist darauf hin, dass Hanslick mit dieser Kopplung von objektivistischem Werkbegriff und subjektivistischem Rezeptionsbegriff durchaus in der Tradition einer klassischen Ästhetik steht.

310 Vgl. ebd., S. 24.

311 Hanslick, VMS, S. 127ff.

um die am stärksten missinterpretierten Punkte handelt. Ambros vergrößert und missdeutet Hanslicks Aussagen, um sich von ihm abzusetzen und dann den von Hanslick eingeschlagenen Argumentationsweg doch selbst zu gehen. Bei einer näheren Untersuchung entpuppen sich also viele der vermeintlichen Meinungsunterschiede als Übereinstimmungen.

Ambros wirft Hanslick vor, dass er den »Zauber der Musik« ausschließlich auf physiologischem Gebiet suche.³¹² Allerdings beruft er sich nicht auf das dritte Kapitel von VMS, in dem Hanslick tatsächlich vor der Unterschätzung des Sinnlichen zugunsten der Hervorhebung der Moral, des Gemüts und der Idee warnt.³¹³ Stattdessen zitiert er Passagen aus dem fünften Kapitel, u. a. die Äußerung: »Das Elementarische der Musik, der Klang und die Bewegung ist es, was die wehrlosen Gefühle so vieler Musikfreunde in Ketten schlägt.«³¹⁴ In diesem Kapitel behandelt Hanslick das »Elementarische« allerdings in einem wesentlich anderen Kontext als im dritten Kapitel. Er lehnt an dieser Stelle das pathologische Aufnehmen der Musik deswegen ab, weil es auf einem bloßen, durch die elementare Kraft des Klanges hervorgerufenen Sinnenreiz beruht. Das ästhetische Moment des Kunstwerks kann Hanslick zufolge nur dann hervortreten, wenn man sich nicht vom »Elementarischen« hinreißen lässt, sondern dieses »nivelliert.«³¹⁵ Diese Ansprüche lassen sich in Ambros' Darstellung allerdings nicht finden. Ambros unterschlägt ebenfalls die zentrale Passage, in der Hanslick die künstlerische Schönheit vom »Elementarischen« in der Musik trennt.³¹⁶ Der Grund, warum Ambros diese Aussagen ebenso wie Hanslicks Ausführungen über das reine Schauen der Musik durch die Fantasie³¹⁷ unterdrückt, ist naheliegend: Im Kapitel über das Idealmoment, in dem er die physiologische Theorie ablehnt, stützt er sich auf Argumente, die den Hanslick'schen durchaus verwandt sind. Anstelle einer Erregung der Nerven hebt Ambros die Bedeutung des »denkenden Geistes« bzw. des »Vorstellungsvermögens« beim Hörprozess hervor.³¹⁸ Dies entspricht Hanslicks Auffassung des Wahrnehmungsprozesses: Die Sinneswahrnehmung (in Hanslicks Terminologie auch »Empfindung« genannt)³¹⁹ sei nur Anfang und Bedingung für die eigentliche Wahrnehmung durch die Fantasie – ein »Organ«,

312 Ambros, *Grenzen*, S. 11 und 41.

313 Hanslick, VMS, S. 76f.

314 Ebd., S. 127; in Ambros' *Grenzen* zitiert auf S. 41.

315 Hanslick, VMS, S. 133, 140.

316 Ebd., S. 141.

317 Ebd., S. 28f.

318 Ambros, *Grenzen*, S. 36.

319 »E m p f i n d u n g ist das Wahrnehmen einer bestimmten Sinnesqualität, eines Tons, einer Farbe. G e f ü h l das Bewußtwerden einer Förderung oder Hemmung unsres Seelenzustandes, also eines Wohlseins oder Mißbehagens.« Hanslick, VMS, S. 27. In Ambros' *Grenzen* hat der Begriff »Empfindung« dieselbe Bedeutung wie »Stimmung«.

welches Hanslick zwischen Gefühl und Verstand ansiedelt.³²⁰ Ebenfalls in der Frage nach dem Zusammenhang zwischen Bildung und Musikwahrnehmung greift Ambros die Thesen von VMS stark an,³²¹ obwohl er an einer Stelle doch in Übereinstimmung mit Hanslick einräumt, dass die musikalische Wirkung wandelbar und von der geistigen Bildung des Hörers abhängig ist:

Ist nun der Effekt der Musik ein sich wesentlich auf Nerveneinwirkung basirender, warum ist er bei völlig übereinstimmend organisirten Menschen oft ein so ganz und gar verschiedener? Und, wohlgemerkt, diese Verschiedenheit steht mit der geistigen Bildung dieser Menschen nachweislich in einem direkten Zusammenhang.³²²

Offensichtlich unter dem Einfluss von Hanslicks Hörerkategorisierung beschreibt Ambros im Kapitel über das Idealmoment verschiedene Arten von Musikrezipienten:

Bei einer Motette von Palestrina fühlt sich der eine wie von Schauern der Ewigkeit angeweht. Der zweite hat die gleiche Empfindung, dabei ist er aber auch im Stande sich von der Technik der Stimmeneintritte, der gehörten Harmonieen vollkommen Rechenschaft zu geben, wodurch der Eindruck bei ihm eine vom ersten wesentlich verschiedene Färbung bekommt. Der dritte vermag sich diese Rechenschaft gleichfalls zu geben, allein er findet diese Musik ganz und gar nicht anziehend, er läßt sie höchstens als historisches Curiosum gelten. Der vierte hat dabei ganz einfach und unvermischt die gräßlichste Langeweile. Der erste Hörer [...] ist ein Mensch von reichem religiösem Gemüthe, der zweite ist es auch und zugleich musikalisch gebildet, der dritte besitzt gleiche musikalische Bildung, aber kein gleiches Gemütsleben – der vierte endlich besitzt gar nichts.³²³

320 Hanslick, VMS, S. 27f. Auf die Parallelen in Hanslicks und Ambros' Beschreibung des Rezeptionsvorgangs hat bereits Barbara Boisits hingewiesen. »Tönend bewegte Formen« oder »seelischer Ausdruck«. Zu einer musikästhetischen Streitfrage im 19. Jahrhundert«, in: *De musica disserenda* 2 (2006), Nr. 2, S. 43–52, hier S. 51.

321 Ambros, *Gränzen*, S. 41.

322 Ebd., S. 37. Vgl. Hanslick: »Ueberdies ist der Zusammenhang eines Tonstücks mit der dadurch hervorgerufenen Gefühlsbewegung kein notwendig causaler. Unter verschiedenen Nationalitäten, Temperamenten, Altersstufen und Verhältnissen, ja selbst unter Gleichheit aller dieser Bedingungen bei verschiedenen Individuen, wird dieselbe Musik sehr ungleich wirken.« Hanslick, VMS, S. 35. Zu dieser Parallele zwischen Ambros und Hanslick vgl. ebenfalls Boisits, »Tönend bewegte Formen« oder »seelischer Ausdruck«, S. 51.

323 Ambros, *Gränzen*, S. 37. In einer späteren, scherzhaften Hörerkategorisierung zählt Ambros die »seelischen Zuhörer« bezeichnenderweise zu den Rezipienten, die sowohl für das spezifisch Musikalische wie auch für das dahinter stehende Geistige aufgeschlossen sind: »Eine andere Art von Zuhörern hören nur mit ›Fleischohren‹ und erfreuen sich nur am Lärm, an der musikalischen Stofflichkeit. Im Gegensatz zu diesen, ja sogar zu den oben erwähnten Grammatikern, benehmen sich die seelischen Zuhörer, die ihre Ohren an dem unsichtbaren Organismus der Seele festgenäht haben. Sie erkennen nicht nur die angenehme Reihenfolge der Töne in der Melodie, sondern auch den Klang vom endlosen Geist der Liebe und des Friedens; in der Harmonie erforschen sie nicht

Eine ideale Höreinstellung fasst er als eine Art Kombination des strukturellen und assoziativen Musikaufnehmens auf;³²⁴ er erkennt also die Relevanz des strukturellen Hörens an. Es ist allerdings kennzeichnend, dass er sich nach außen trotzdem von Hanslick distanziert. Schon einen Abschnitt weiter ironisiert er die Bedeutung des »anschauenden« Aufnehmens und ordnet sich selber in die von Hanslick verspottete Kategorie der »pathologisch« aufnehmenden Hörer ein:

Wir haben vorhin von dem Andante der *C-moll*-Symphonie [Beethovens Fünfte] gesagt, es sei eine hold tröstende Stimme, die vergebens den Frieden zu bringen trachte. Das war pathologisch, und um uns a n s c h a u e n d zu verhalten, hätten wir uns, während das Andante ertönte, sagen sollen: *Andante con moto*, 3/8 Takt, *As-dur* [...] Statt im Apoll von Belvedere den schreitenden, zürnenden Gott zu sehen [...] werden wir wohl thun, seine Muskeln zu zählen und seine Beine zu messen, die bekanntlich etwas zu lang sind.³²⁵

Darüber hinaus betont Ambros im zweiten Teil des Kapitels über das Idealmoment, Beethovens c-Moll-Symphonie rufe »bei Tausenden dieselbe« Stimmung hervor,³²⁶ wodurch er die vorher ausgesprochene Ansicht über die Wandelbarkeit der musikalischen Wirkung widerlegt. Im letzten Kapitel stellt er sich aber wiederum indirekt auf Hanslicks Seite, indem er die Variabilität der Wirkung einräumt:

Ein für a l l e in gleicher Weise verständliches, ein in gleicher Art wirksames Kunstwerk ist sicherlich unmöglich, aber eben so sicher ist andererseits, daß es, ist es anders nicht im Grunde verfehlt, seinen Kreis finden wird, der, beiläufig gesagt, nicht immer unter den sogenannten »Gebildeten« zu suchen ist.³²⁷

nur die strenge Verbindung von mathematischen bejahenden Formen, sondern auch die Quelle aller Einheit und die Vereinigung verschiedener Abschnitte, die Verknüpfung der Ungleichheiten, dieses selige Versinken in einem Brunnen voller Frieden, den Einklang zwischen dem, was entfernt, abgeschieden, abgetrennt ist. Man sagt über sie, dass es sich um eine krankhafte Überspanntheit der Nerven handelt, eine Flatterhaftigkeit des Sinnes, ein Mystizismus. Doch blicken sie schweigend in den Himmel und in ihren Augen kann man ein Wölkchen aus Tränen sehen, das sich gleich in Regen auflöst und ihre bleichen Wangen befeuchtet.« »Düvern  listy« [»Vertrauliche Briefe«], zitiert nach Lomnäs/Strauß, *Auf der Suche nach der poetischen Zeit*, Bd. 2, S. 142.

- 324 Diese Art von Koppelung räumt zu Beginn des fünften Kapitels auch Hanslick ein: »Weit sei es von uns, die Rechte des Gefühls an die Musik verkürzen zu wollen. Allein dies Gefühl, welches sich thatsächlich mehr oder minder mit der reinen Anschauung paart, kann nur dann als künstlerisch gelten, wenn es sich seiner ästhetischen Herkunft bewußt bleibt, d. h. der Freude an einem und zwar gerade diesem bestimmten S c h   n e n.« Hanslick, *VMS*, S. 127.

325 Ambros, *Gränzen*, S. 42.

326 Ebd., S. 46.

327 Ebd., S. 185. Indem Ambros hier die Rolle der Bildung relativiert, nimmt er gleichzeitig von Hanslick Abstand. Vgl. hierzu Hanslick: »Das Gef hlsschwelgen ist meist Sache jener Hörer, welche für die künstlerische Auffassung des M u s i k a l i s c h -Schönen keine Ausbildung besitzen. Der Laie fühlt bei Musik am meisten, der gebildete Künstler am wenigsten.« Hanslick, *VMS*, S. 140.

Der Wesensunterschied zwischen Ambros' und Hanslicks Theorie des Musikaufnehmens besteht darin, dass Ambros die Ursache der verschiedenen Rezeptionshaltungen sowohl im Hörsubjekt als auch in den Kunstwerken selbst sucht, während Hanslick die Entscheidung zwischen dem reinen Anschauen und dem pathologischen Aufnehmen vollständig dem Subjekt überlässt.³²⁸ Im Kapitel über den Hörer beschreibt Ambros das assoziative Hören als eine Rezeptionshaltung, die der »Musik des Geistes« nicht nur angemessen ist, sondern die dem Hörer von dieser Musik gleichsam oktroyiert wird.³²⁹ Er koppelt hier das formale Hören an Haydns und Mozarts Musik, das inhaltliche Hören an Beethovens Musik. Es zeigt sich allerdings, dass das rein formale Hören Mozart'scher Musik und das inhaltliche Hören Beethoven'scher Musik hier keine wahrhafte Parallele zu Hanslicks Dichotomie des »anschauenden« und »pathologischen« Aufnehmens bildet. Denn Ambros charakterisiert beide Hörweisen im Vergleich zu Hanslick genau umgekehrt: Das von jeglichen inhaltlichen Zutaten befreite Aufnehmen Mozart'scher Musik nennt er ein unbekümmertes »Lustwandeln von Melodie zu Melodie«³³⁰, während Hanslick unter dem anschauenden Aufnehmen eine anspruchsvolle, kontemplative Art des Musikaufnehmens versteht, die sich bis zur »geistigen Arbeit« steigern könne.³³¹ Das Hören Beethoven'scher Musik beschreibt Ambros dagegen als eine herausfordernde Aufgabe, bei der der Hörer die Hieroglyphensprache der Musik zu lesen, zu deuten und zu enträtseln habe.³³² Die poetisierende Hermeneutik, tritt sie nicht in Form von abgeschmackten und trivialen Deuteleien auf, verschafft Ambros zufolge dem Hörer Zugang zum Werk, ja sie vermittelt ihm »Verständnis«.³³³ Allerdings ist für Ambros das assoziative Hören nicht der einzige Weg zum Musikverstehen. Im letzten Kapitel über die Programmmu-

328 Vgl. hierzu Sponheuer: »Der Maßstab der Dichotomie wird damit in das Subjekt selbst verlegt: nicht mehr die Teilhabe an einer Sphäre des Poetischen, nicht mehr eine übergreifende Logik geschichtsphilosophischer Prozesse, sondern das spezifische Rezeptionsverhalten des einzelnen Hörers entscheidet [in Hanslicks Ästhetik] über die Alternative Kunst oder Kitsch [...]. Diese [...] Wendung zum Subjekt vergrößert in vorher ungeahnter Weise den Bereich des Trivialen in der Musik: von jetzt an kann prinzipiell jedes Werk [...] der Trivialisierung verfallen [...]« Sponheuer, »Zur ästhetischen Dichotomie«, S. 25.

329 Ambros, *Gränzen*, S. 134.

330 Ebd., S. 127.

331 Hanslick, *VMS*, S. 137f.

332 Ambros, *Gränzen*, S. 2, 134.

333 »So findet man, dieser Musik [»Musik des Geistes«, d. h. der Musik aus Beethovens mittlerer und später Periode] gegenüber, Bilder ohne Ende, mit denen sich der Geist das Verständnis zu vermitteln sucht – und es ist endlich sehr verzeihlich, wenn man in angenehmer Erinnerung an dieses gleichsam selbst zum Dichter werden [sic], seine Visionen zu Papier bringt und drucken läßt – wo man sich aber freilich in größere Gefahr begibt, als man selbst denkt.« Ebd., S. 135. Hanslick hält eine solche Verständnisvermittlung durch das Wort für unmöglich: »[...] sie [Musik] ist eine Sprache, die wir sprechen und verstehen, jedoch zu ü b e r s e t z e n nicht im Stande sind.« Hanslick, *VMS*, S. 78.

sik, in dem der poetische Gedanke mit dem musikalischen Gedanken gleichgesetzt wird, »enträtselt« Ambros den poetischen Gedanken der Pastoralsymphonie auch dadurch, dass er der Logik des thematischen Prozesses folgt. Wenn Ambros sich also im Kapitel über das Idealmoment zu den pathologisch aufnehmenden Hörern rechnet,³³⁴ unterschätzt er die Bedeutung, die auch in seiner Ästhetik dem anschauenden Aufnehmen zukommt.³³⁵

3.6 Begriff der Schönheit

In Anknüpfung an Kant, auf dessen Schönheitsbegriff sich Ambros in der Einleitung beruft,³³⁶ wird das Schöne in den *Grenzen* in erster Linie als formale Qualität verstanden.³³⁷ Diese Deutung, die sich von Ferdinand Hands pluralistischem Begriff der formalen, der charakteristischen und der idealen Schönheit³³⁸ grundlegend unterscheidet, erleichtert für Ambros das Verständnis von Hanslicks Begriff des Musikalisch-Schönen.³³⁹ Ambros nimmt keinen Anstoß an Hanslicks Gleichsetzung des Schönen mit dem »spezifisch Musikalischen«. Er missbilligt aber, dass Hanslick in seiner Definition der formalen Schönheit weder der Symmetrie, noch dem Architektonischen bzw. dem Mathematischen eine Bedeutung beimesse.³⁴⁰ In der Tat betrachtet Hanslick die »künstlerische Schönheit«³⁴¹ als Ergebnis der freien, schöpferischen Fantasie, statt sie durch die Symmetrie, das Mathematische oder Architektonische zu

334 Ambros, *Grenzen*, S. 42.

335 Dass Ambros durch die Musik aus der Ära »Musik des Geistes«, also auch durch die moderne Programmmusik, eine fundamental andere, nämlich anspruchsvollere Art des Musikaufnehmens erfahren hat als etwa bei der Rezeption Mozart'scher Musik, geht aus einem Ausführungsbericht über Liszts *Faust*-Symphonie aus dem Jahr 1875 hervor: »Wir saßen, hörten, staunten – gingen aber auch mit einer Empfindung heim, als hätten wir uns an den zwölf Arbeiten des Hercules beteiligt. Denn das Musikcomponiren, Musikausführen und Musikanhören hat sich in unseren Tagen wirklich zu einer Art von Hercules-Arbeit herausgebildet [...].« »Das Concert des akademischen Wagner-Vereines«, in: *Wiener Abendpost. Beilage zur Wiener Zeitung* 1875, Nr. 19, 25. Januar.

336 Ambros, *Grenzen*, S. 3f.

337 Die Begriffe »das Formlose« und »das Unschöne« verwendet Ambros als Synonyma. Ebd., S. 27.

338 Ferdinand Hand, *Asthetik der Tonkunst*, 2 Bde., hier Bd. 1, Leipzig 1837, S. 165–283.

339 »[...] welcher Natur das Schöne einer Tonkunst sei? Es ist ein spezifisch Musikalisches. Darunter verstehen wir ein Schönes, das unabhängig und unbedürftig eines von Außen her kommenden Inhaltes, einzig in den Tönen und ihrer künstlerischen Verbindung liegt.« Hanslick, *VMS*, S. 74.

340 Ambros, *Grenzen*, S. 11.

341 Hanslick, *VMS*, S. 141.

begründen.³⁴² Das musikalisch Schöne sucht Hanslick nicht in den unveränderlich vorgegebenen Verhältnissen, was im Geiste eines Herbartianismus wäre,³⁴³ sondern in den »tönend bewegten Formen«³⁴⁴, in dem immer neu Geschaffenen.³⁴⁵ Ambros steht in dieser Hinsicht dem Formalismus näher, da er die formale Schönheit in erster Linie von Proportionen und Verhältnissen herleitet. Im Kapitel über das Formmoment charakterisiert er die Musik als architektonische, auf Symmetrie beruhende Kunst. Nach seiner Auffassung bürgt die Symmetrie für eine künstlerische, nicht willkürliche Gestaltung.³⁴⁶ Im Gegenzug zu Hanslick ist bei Ambros das Künstlerische und hiermit auch das Schöne mit dem Mathematischen durchwegs kongruent. Die Schönheit ist in Ambros' Darlegung weniger ein Individualisierungsmerkmal als vielmehr ein Zeichen der Tradition, des Festhaltens an den »allgemeinen« Kunstformen.³⁴⁷

Ambros definiert das Formmoment und somit auch das Schöne normativ, auch wenn er sich dabei primär auf die Symmetrie und die Sonatenform bezieht. Hanslick räumt die historische Wandelbarkeit musikalischer Schönheit ein:

Es gibt keine Kunst, welche so bald und so viele Formen verbraucht, wie die Musik. [...] Man kann von einer Menge Compositionen, die hoch über den Alltagsstand ihrer Zeit stehen, ohne Unrichtigkeit sagen, daß sie einmal schön w a r e n.³⁴⁸

Da Hanslick die Form als einen »sich von innen heraus gestaltenden Geist«³⁴⁹ begreift, wird auch das Schöne in seiner Ästhetik zu einem Synonym für das Geistige. Ambros dagegen charakterisiert im Kapitel über das Formmoment die schöne Form als einen unbesetzten Leib,³⁵⁰ wodurch er sich nicht nur von der Formalästhetik, sondern auch von der Inhaltsästhetik seiner Zeit abhebt.³⁵¹ An diesem Punkt ist also zu fragen, ob

342 Hanslick, *VMS*, S. 94ff.

343 »Der bekannten, doch noch nicht genau gewürdigten Kontraste einfarbiger, zugleich gesehener, größerer Flächen, muß hier erwähnt werden als dessen, was den harmonischen und disharmonischen Verhältnissen zugleich und anhaltend klingender reiner Töne, zur Seite steht. Die letzteren sind mit beinahe vollkommener Sicherheit seit Jahrhunderten bestimmt und anerkannt.« Johann Friedrich Herbart, *Lehrbuch zur Einleitung in die Philosophie*, hg. von Wolfhart Henckmann, Hamburg 1993, S. 158.

344 Hanslick, *VMS*, S. 75.

345 Vgl. hierzu auch Christoph Landerer, »Eduard Hanslicks Ästhetikprogramm und die österreichische Philosophie der Jahrhundertmitte«, in: *Österreichische Musikzeitschrift* 54 (1999), Nr. 9, S. 6–20, hier S. 14f; ders., »Aesthetica longa, ars brevis«, S. 14, 17.

346 Vgl. Zitat auf S. 100 dieser Arbeit.

347 Vgl. Zitat auf S. 99f. dieser Arbeit.

348 Hanslick, *VMS*, S. 86f.

349 Ebd., S. 78.

350 Ambros, *Gränzen*, S. 32.

351 Bereits Hands Inhaltsästhetik definiert das formal Schöne als »das in freier Form erscheinende Geistige« und nimmt somit Abstand von einer älteren Tradition der Gefühlsästhetik, in der das Formale als leer und nichtig galt. Hand, *Asthetik der Tonkunst*, Bd. 1, S. 192.

der in den *Gränzen* verwendete Schönheitsbegriff ausschließlich auf die Form bezogen wird, oder ob er doch auch etwas von dem »Idealen« umfasst. Gleich im ersten Teil des Kapitels über das Idealmoment zeigt sich, dass Letzteres zutrifft. Ambros lehnt dort eine mathematische Erklärung der musikalischen Schönheit nachdrücklich ab. In diesem Zusammenhang polemisiert er gegen Ørsted, dessen rhetorische Frage, »ob wohl die Lebenszeit mehrerer Mathematiker hinreichen sollte, alle Schönheiten dieser Synphonie [einer Mozart'schen Symphonie] zu berechnen«, er (missinterpretierend) zitiert.³⁵² Dasselbe Zitat – ebenfalls aus dem Zusammenhang von Ørsted's Essay gerissen – findet man auch an einer Stelle von VMS, wo Hanslick das Musikalisch-Schöne gegen das Architektonische und Mathematische ausspielt.³⁵³ Obwohl Ambros im Kapitel über das Formmoment Hanslicks Ausklammerung des Mathematischen und Architektonischen aus dem Schönheitsbegriff kritisiert, setzt er nun selber das Schöne dem Mathematischen entgegen.³⁵⁴ Der Schönheitsbegriff erhält im Kapitel über das Idealmoment also eine neue Deutungsfacetten: Das Schöne wird mit dem »unberechenbaren« poetischen Moment des Kunstwerks assoziiert. Die Folge dieses Deutungswandels ist, dass die Melodie, die Ambros im Kapitel über das Formmoment zu den rein formalen Elementen gezählt hat,³⁵⁵ nun zum Inbegriff des poetischen Zaubers in der Musik wird.³⁵⁶ Offenbar ist

352 Ambros, *Gränzen*, S. 33f. In Ørsted's Gespräch »Ueber die Gründe des Vergnügens, welches die Töne hervorbringen«, aus dem das Zitat stammt, wird die Musik keineswegs als eine mathematisch berechenbare Kunst dargestellt. Vielmehr wird sie – ähnlich wie alles in der Natur – als Offenbarung einer »ewigen Vernunft«, einer »unendlichen Mathematik« aufgefasst: »Alfred. [...] Aber wenn wir auch alle Verhältnisse in einer Symphonie berechnen könnten, so sehen wir sie während des Genusses doch nicht ein. Dieser ist also unbewußt. Ja selbst Dem, welcher eine Musik componirt, sind diese Verhältnisse unbekannt; denn denkt Euch nur eine Symphonie von Mozart. Sollte wohl die Lebenszeit mehrerer Mathematiker hinreichen, alle ihre Schönheiten zu berechnen? Hermann. Aber findest Du denn keine Schönheit in der Musik ohne daß sie berechnet werden könne? Ist nicht des Componisten Arbeit im Wesentlichen Dichterwerk; und dies willst Du wohl nicht berechnen? Alfred. Das will ich sicherlich nicht, und ich glaube auch nicht, daß es Jemand kann; aber doch glaube ich, daß es sich auf Mathematik gründet, obgleich auf eine tiefere, als uns jemals zum Bewußtsein gekommen ist. Aber gleichwie ich annehme, daß die ewige Vernunft, welche ja auch eine unendliche Mathematik in sich schließt, sich in den Formen des Menschen offenbart, so sehe ich auch eine Offenbarung hierin in dem Wirken des Componisten.« Hans Christian Ørsted, *Der Geist in der Natur*, Bd. 1, Leipzig 1854, S. 25.

353 Hanslick, VMS, S. 97. Auf Hanslick's Missinterpretation von Ørsted hat bereits Mark Evan Bonds hingewiesen. In seiner Studie legt er überzeugend dar, dass Hanslick auf der einen Seite Ørsted missinterpretiert und gegen ihn polemisiert, auf der anderen Seite sich jedoch an dessen Naturphilosophie stützt, insbesondere im Schlussabschnitt des Traktats, der in den späteren Auflagen getilgt worden ist. Mark Evan Bonds, »Aesthetic Amputations: Absolute Music and the Deleted Endings of Hanslick's *Vom Musikalisch-Schönen*«, in: *19th-Century Music* 36 (2012), Nr. 1, S. 3–23, hier S. 18ff.

354 Ambros, *Gränzen*, S. 34.

355 Ebd., S. 32.

356 Ebd., S. 41.

es Ambros hier ein Anliegen, Hanslicks formalistische Definition der Melodie als »Grundgestalt musikalischer Schönheit«³⁵⁷ außer Kraft zu setzen.

3.7 Gefühl in der Musik

In seiner Polemik gegen Hanslick wollte Ambros keineswegs die »verrottete Gefühlsästhetik«³⁵⁸ verteidigen. Vielmehr stellte er die Gefühlsästhetik, zu deren Verfechtern er etwa Mattheson, Kirnberger, Forkel, Hand, Sulzer und Thiersch zählte, und die Formalästhetik als zwei Extremfälle der historisch orientierten Ideenästhetik Marx' gegenüber.³⁵⁹ Der Gefühlsbegriff wird in den *Gränzen* konsequent vermieden – offenbar mit Blick auf dessen Definition in *VMS*. Hanslick betont, dass das Gefühl einen »begrifflichen Kern« habe bzw. an den »Gedankenapparat« gebunden sei.³⁶⁰ Das Gefühl zeichnet sich also durch eine begriffliche Bestimmtheit aus, die der Musik abgehe: »Begriffe kann die Musik als »unbestimmte Sprache« zugestandener Weise nicht wiedergeben [...].«³⁶¹ Auch Ambros spricht der Musik begriffliche Bestimmtheit ab. Jedoch bezieht er sie gerade aus diesem Grund auf die Stimmung bzw. Empfindung – Begriffe, die er anstelle des negativ konnotierten Gefühlsbegriffs verwendet. Ambros grenzt Stimmungen von »Vorstellungsreihen« ab, die nur die Wortsprache (Poesie) auszudrücken vermag.³⁶² Indem er jedoch die Stimmung als »Resultat« der Vorstellung bezeichnet, gibt er indirekt Hanslick Recht, der behauptet, dass das Gefühl sich aufgrund der Vorstellung bilde und von diesem begrifflichen Hintergrund nicht zu trennen sei.³⁶³ Für Ambros ist allerdings die fließende Grenze zwischen Stimmung und Vorstellung kein Beweis für die Inhaltslosigkeit der Musik. Im Gegenteil: Das Erraten einer Vorstellung aus der gegebenen Stimmung versteht er als die wichtigste Grundlage jeder Musikrezeption.³⁶⁴

Als Inhalt der Musik wird zwar das Gefühl in *VMS* abgelehnt, als polemischer Begriff dagegen spielt es eine durchaus wichtige Rolle. Sollte die Ästhetik des Musikalisch-

357 Hanslick, *VMS*, S. 74.

358 Ebd., S. 9.

359 Ambros, *Gränzen*, S. 6ff.

360 Hanslick, *VMS*, S. 44.

361 Ebd.

362 Ambros, *Gränzen*, S. 153.

363 Hanslick, *VMS*, S. 44.

364 »Aus der gegebenen Empfindung schließen wir auf die daraus errathbare, aber uns nicht ausdrücklich vorgeführte Vorstellung. Denn es wäre viel zu allgemein und oberflächlich abgetheilt, wollte man die Musik nach ihrem Stimmungscharakter nur in die zwei Hauptabtheilungen »ernster« und »heiterer« Musik scheiden.« Ambros, *Gränzen*, S. 55.

Schönen einen Gegenentwurf zur Gefühlsästhetik darstellen, so musste Hanslick das Musikalisch-Schöne auch vor dem Hintergrund des Gefühlsbegriffs deuten. Er unterscheidet bekanntlich zwischen dem Inhalt des Gefühls, der der Musik völlig unzugänglich sei, und der Bewegung des Gefühls, die die Musik abbilden könne. Nicht das Gefühl selbst, sondern eine Eigenschaft des Gefühls – das »Dynamische« – ist Hanslick zufolge in der Musik darstellbar.³⁶⁵ Ähnlich wie die Arabeske versinnbildliche die Musik dieses Dynamische »ohne den Inhalt eines bestimmten Affectes«.³⁶⁶ Die Kennzeichnung des musikalischen Inhalts als Bewegung des Gefühls steht allerdings im Widerspruch zu Hanslicks Forderung, dass die Kunst (einschließlich der Musik) stets einen konkreten Inhalt, eine Idee als »lebendig gewordenen Begriff« darzustellen habe.³⁶⁷ Diese Aporie konnte nur durch einen radikalen Wandel in der Definition der Idee gelöst werden. In der Tat modifiziert bzw. erweitert Hanslick im dritten Kapitel insofern die Definition der Idee, als er die Existenz von nicht-begrifflichen Ideen einräumt:

Dies Ideelle in der Musik ist ein tonliches; nicht etwa begriffliches, welches erst in Töne zu übersetzen wäre.³⁶⁸

Erst aufgrund dieser A-priori-Annahme eröffnet sich ihm die Möglichkeit, den begrifflosen Inhalt der Musik – ihren »Gehalt«³⁶⁹ – »bestimmt« zu nennen und ihn dadurch ästhetisch zu rechtfertigen.

In den *Grenzen* besteht zunächst keine Gefahr, dass die begrifflose Sprache der Musik mit Inhaltslosigkeit identifiziert werden könnte, zumal in Ambros' Auffassung die Vorstellungen (der Inhalt) aus Stimmungen durchaus zu erraten sind. Gleichwohl ist nicht zu übersehen, dass Ambros es an manchen Stellen absichtlich vermeidet, Stimmungen als »Inhalt« der Musik zu bezeichnen bzw. der Musik die Fähigkeit zuzugestehen, Stimmungen »darzustellen«. Stattdessen spricht er behutsam vom »Erregen« oder »Erwecken« von Stimmungen.³⁷⁰ Mit dieser Formulierung bleibt er im Grunde am Standpunkt von Hanslicks Formalästhetik stehen.³⁷¹ Unter Hanslicks Einfluss bezweifelt er im Laufe seiner Argumentation sogar die Möglichkeit einer objektiven Inhaltsdeutung:

³⁶⁵ Hanslick, *VMS*, S. 46f.

³⁶⁶ Ebd., S. 75.

³⁶⁷ Ebd., S. 47, 80. Vgl. auch S. 62, wo Hanslick einräumt, dass die vom Inhalt des Gefühls getrennte Bewegung kein Gegenstand künstlerischer Verkörperung sein könne.

³⁶⁸ Ebd., S. 80.

³⁶⁹ Ebd., S. 169.

³⁷⁰ Ambros, *Grenzen*, S. 52; vgl. auch die Äußerung auf S. 54: »Mit dem Ausspruch, ›die Musik erzeuge Stimmungen‹ ist weder ihr zu nahe getreten, noch die Sache zu sehr in die Subjektivität des Hörers gerückt [...]«

³⁷¹ Vgl. Hanslick, *VMS*, S. 45.

Man kann nun allerdings fragen; ob denn Tonsätze dieser Art nicht eben so gut »etwas anderes« bedeuten könnten – und ist, wenn dieses zugegeben wird, nicht schon dadurch bewiesen, daß die Musik keinen andern Inhalt hat, als sich selbst, das heißt, die Tonformen?³⁷²

An diesem kritischen Punkt angelangt, wo eine Konversion zur Formalästhetik beinahe unausweichlich erscheint, flüchtet sich Ambros in eine romantische Metaphysik der Musik. Statt das Begrifflose in »tonlich Ideelles«, d. h. spezifisch Musikalisches umzudeuten, so wie es Hanslick tut, setzt er es mit dem Unsagbaren, dem »Poetischen« gleich.³⁷³ Das Gemeinsame beider Deutungen besteht aber darin, dass die Sprache der Musik trotz oder vielmehr dank ihrer Begrifflosigkeit als »bestimmt« aufgefasst wird. Ambros' Rekurs auf den romantischen Unsagbarkeitstopos ist ein schlagender Beweis dafür, dass die romantische Metaphysik der Musik um 1850 keineswegs »tot« war,³⁷⁴ sondern dass sie im Kontext der Auseinandersetzung mit Hanslicks Formalästhetik erneut an Aktualität gewonnen hat.

3.8 Die Ästhetik der reinen Tonkunst

Hanslick konzipierte seine Ästhetik des Musikalisch-Schönen bekanntlich als Ästhetik der reinen Instrumentalmusik, ohne jedoch durch eine Ausklammerung der Vokalmusik eine jeweils unterschiedliche ästhetische Wertschätzung beider Gattungssphären zu beabsichtigen.³⁷⁵ Die Instrumentalmusik steht in *VMS* deswegen im Mittelpunkt, da sie allein den Inbegriff der autonomen Tonkunst verkörpert:

Denn nur was von der Instrumentalmusik behauptet werden kann, gilt von der Tonkunst als solcher. [...] denn nur sie ist reine absolute T o n k u n s t . [...] man wird stets einräumen müssen, daß der Begriff »Tonkunst« in einem auf Textworte componirten Musikstück nicht rein aufgehe.³⁷⁶

In Ambros' *Gränzen* spielt der Gattungsunterschied zwischen Vokal- und Instrumentalmusik keine so bedeutende Rolle wie bei Hanslick, doch stützt sich auch Ambros in den normativ angelegten Kapiteln über das Form- und das Idealmoment wie auch in den Schlussresultaten fast ausschließlich auf die Instrumentalmusik und auf deren höchstentwickelte Form – die Sonatenform. Dieser Themenschwerpunkt ist jedoch

372 Ambros, *Gränzen*, S. 71.

373 Ebd.

374 Vgl. Dahlhaus, *Die Idee der absoluten Musik*, S. 21.

375 Vgl. Abegg, *Musikästhetik und Musikkritik bei Eduard Hanslick*, S. 120.

376 Hanslick, *VMS*, S. 52.

nicht dem Einfluss von Hanslicks Traktat zuzuschreiben, sondern muss vielmehr als Konsequenz von Ambros' starker Orientierung an der Ästhetik Marx' gesehen werden. Bei der Suche nach den Grenzen zwischen Musik und Poesie gibt Ambros klar zu verstehen, dass sich die Ausdrucksfähigkeit der Musik sowohl aufgrund der Instrumental- als auch aufgrund der Vokalmusik bestimmen lässt. Während Hanslick betont, die Wirksamkeit der Töne in der Vokalmusik sei stets an die Wirksamkeit des Wortes, in der Opernmusik auch der Handlung und der Dekoration gebunden,³⁷⁷ bewertet Ambros gleich in der Einleitung die Ausdrucksfähigkeit der Musik am Beispiel von Händels Oratorium *Alexanderfest*. Unabhängig von der Wirksamkeit des Wortes spricht er hier der Musik die Fähigkeit zu, einen »Kreis sehr verschiedener, ja theilweise völlig entgegengesetzter Stimmungen«³⁷⁸ zu durchlaufen. Dass die Vokalmusik nach Ambros' Auffassung kein »untrennbar verschmolzenes Product«³⁷⁹ darstellt, zeigt sich frappierend in der Überschrift des Kapitels »Die Musik betrachtet in ihrer objektiven Stellung neben der Poesie«. Darin behandelt Ambros hauptsächlich die Vokalmusik, die er als eine *neben* der Poesie stehende »Tonkunst« anerkennt. Führt Hanslick die »erweiterte Macht«³⁸⁰ der Vokalmusik ausschließlich auf den Text und seine »Darstellungsfähigkeit« zurück,³⁸¹ schreibt Ambros am Beginn des Kapitels über die Vokalmusik die größte Macht der Musik zu.³⁸² Dieser Unterschied rührt daher, dass er in Anlehnung an eine romantische Metaphysik das Unaussprechliche für das Höchste hält. An späteren Stellen allerdings misst Ambros die Macht der Musik mit dem Maßstab der Wortbestimmtheit. Folglich wertet er dort den Ausdruck der Musik für die Gattungen der Vokalmusik als eher »unbestimmt« und »allgemein«.³⁸³ Hiermit gibt er indirekt Hanslick recht, der in *VMS* die vom Text losgelösten Gesangsstellen mit Silhouetten vergleicht, die das Original (den Textinhalt) nur erahnen lassen.³⁸⁴ Besonders schwierig erscheint Ambros die Vertonung von Texten, die sich durch eine »allzugeschränkte Bilderfülle« oder eine »allzuabstrakte Allgemeinheit« auszeichnen.³⁸⁵ In diesem Zusammenhang gibt er zu – völlig in Übereinstimmung mit Hanslick,³⁸⁶ dass Texte austauschbar sein können:

Aber ewig werden in solchen Sachen Geist des Wortes und Geist des Tones unvermischt neben einander hergehen. Man kann das Wort des Gedichtes, als etwas der

377 Hanslick, *VMS*, S. 53.

378 Ambros, *Grenzen*, S. 6.

379 Vgl. Hanslick, *VMS*, S. 54.

380 Ebd., S. 53.

381 Ebd., S. 55.

382 Ambros, *Grenzen*, S. 72.

383 Ebd., S. 76ff.

384 Hanslick, *VMS*, S. 57f.

385 Ambros, *Grenzen*, S. 77.

386 Vgl. Hanslick, *VMS*, S. 56f.

Musik äußerlich angefügtes bequem und ohne Schaden wegnehmen und statt dessen beliebig irgend ein anderes zu substituieren.³⁸⁷

Ambros räumt ein, dass zuweilen die Musik in Verbindung mit der Poesie als inhaltslose »Arabeske«³⁸⁸ wirken könne. Die Arabeskenmetapher, die Hanslick auf die spezifisch musikalische Schönheit der Instrumentalmusik bezieht,³⁸⁹ verwendet Ambros also pejorativ im Kontext der Vokalmusik. Die in den *Gränzen* bekämpfte Formalästhetik hilft hier Ambros, Mängel einer schlechten Vokalmusik aufzudecken.

Im Kapitel über die Vokalmusik gibt es also manche auffallenden Übereinstimmungen mit Hanslicks Postulaten; die Ausführungen über die Vokalmusik im Kapitel über den Tonsetzer jedoch sind stark antiformalistisch. Ambros verfolgt darin die geschichtliche Entwicklung der Musik bis zur Etablierung des deutschen Kunstliedes, als die Musik unter dem Einfluss von Werken Shakespeares und Goethes eine scharf ausgeprägte Charakteristik erlangt habe.³⁹⁰ Die These der Ideenästhetik vom Streben der Musik nach einem bestimmten Ausdruck, die Hanslick in *VMS* strikt ablehnt,³⁹¹ wird hier auch auf die Vokalmusik bezogen.

Am Ende seiner Schrift geht Ambros auf die Problematik der Verbindung von Musik und Wort nochmals ein, diesmal im Kontext der Vokal- und der Programmmusik. Anders als im Kapitel über die Musik in »ihrer objektiven Stellung neben der Poesie« geht er nun davon aus, dass sich in der Vokalmusik die Musik nur »mechanisch« vom Wort trennen lasse. Mit dieser Behauptung erreicht er den Blickwinkel, von dem aus auch Hanslick die Vokalmusik bewertet. Während Hanslick jedoch in der untrennbaren Einheit von Wort und Musik einen Selbstständigkeitsverlust der reinen Tonkunst erblickt und aus diesem Grund die Vokalmusik wie auch die poetische und die Programmmusik vom musikalisch Schönen scheidet,³⁹² betrachtet Ambros diese Einheit als ein Ideal. An der Programmmusik bemängelt er, dass sie die »echte« (vokalmusikalische) Einheit von Wort und Ton nicht erzielen kann:

Es ist also kein Einwurf, daß ein Gesangstück durch den Inhalt des Worttextes auch in der Art und Weise seiner rein musikalischen Erscheinung wesentlich modifiziert wird, ja mit Weglassung dieses Textes unverständlich würde, denn hier ist das gesungene Wort ein Bestandteil der Musik selbst, das Wort ist in Musik verwandelt worden, der Zusammenhang beider ist ein so inniger, ja ein untrennbarer geworden,

387 Ambros, *Gränzen*, S. 79.

388 Ebd., S. 80.

389 Hanslick, *VMS*, S. 75.

390 Ambros, *Gränzen*, S. 125.

391 Hanslick, *VMS*, S. 63.

392 Ebd., S. 52f.

so daß die Trennung [...] nur eine rein äußerliche, gleichsam eine mechanische sein kann. [...] Selbstverständlich ist dieses bei einem Programm nicht der Fall, es ist der Musik fremd [...].³⁹³

Dieses Fazit widerspricht allerdings dem Kapitel über die Musik »in ihrer objektiven Stellung neben der Poesie«, in dem Ambros die Meinung vertritt, dass in der Vokalmusik eine vollkommene »Verwandlung« des Wortes in Musik wegen der grundverschiedenen Ausdrucksfähigkeiten beider Künste nicht möglich ist. Die Bewertung der Vokalmusik ist also in den *Grenzen* stark vom Kontext der zum Vergleich herangezogenen Musikgattungen abhängig.

3.9 Ambros' Auseinandersetzung mit Hanslicks Formbegriff

Den musikalischen Inhalt auf »tönend bewegte Formen« reduzieren zu wollen, erinnert Ambros an den Versuch, »die Wirkung eines Gedichtes aus der grammatischen und syntaktischen Sprachrichtigkeit, der Reinheit der Reime, dem rhythmischen Fall des Versmaßes und dem »elementaren« Wohlklang einer Sprache« herzuleiten.³⁹⁴ Obwohl er durch solche vergrößernde Aussagen Hanslicks Ansatz missinterpretiert, muss man sich doch fragen, ob er dessen Formbegriff tatsächlich nicht verstanden habe.³⁹⁵ Hat Ambros wirklich verkannt, dass die Materie nach Hanslicks Auffassung einen geistigen Impetus braucht, um bewegt zu werden?³⁹⁶ Bleibt in den *Grenzen* Hanslicks Formbegriff völlig ohne Resonanz?

Werfen wir zunächst einen Blick auf eine Stelle in der Einleitung. Dort beschließt Ambros seine kurze Zusammenfassung der Thesen aus *VMS* mit folgender Beobachtung:

So weit in der Hauptsache Hanslick, der übrigens den eigentlichen Zauber der Musik gleichfalls physiologisch in dem »Elementaren der Töne«, in der Nervenregung sucht, so zwar, daß man das Wesentliche, das vom Geiste herrührende, die Form, als ein Aeüßerliches, als eine Nebensache, dagegen das, was rein physikalisch ist, den Reiz des Klanges, das Anregen, als den wesentlichen Inhalt eines Tonstückes anzusehen gewohnt sei.³⁹⁷

393 Ambros, *Grenzen*, S. 181f.

394 Ebd., S. 46.

395 Vgl. hierzu Abegg: »Sein [Ambros'] Vergleich mit der Interpretation eines Gedichts auf Grund von Grammatik und Syntax beweist schließlich, daß er Hanslicks Formbegriff, der Form nur als geformten Inhalt meint, nicht verstanden hat.« *Musikästhetik und Musikkritik bei Eduard Hanslick*, S. 32.

396 Vgl. hierzu Burford, »Hanslick's Idealist Materialism«, S. 179.

397 Ambros, *Grenzen*, S. 11.

Ambros nimmt hier zweierlei als ganz selbstverständlich an: erstens, dass die Form als Ausdruck des Geistes aufgefasst wird, zweitens, dass sie das Wesentliche des Kunstwerks genannt wird. An Hanslicks Ästhetik moniert er nicht die Überschätzung, sondern umgekehrt die Unterschätzung der Form zugunsten einer Hervorhebung des rohen Klangmaterials. Ambros akzeptiert an dieser Stelle einen Kunstformalismus, um Hanslick einen Materialismus zu unterstellen.³⁹⁸ Im Kapitel über das Idealmoment zielt jedoch Ambros' Kritik in eine andere Richtung. Ambros macht sich darüber lustig, dass Hanslick der Musik »alles seelenhafte« absprechen will, dass er aber bei der Umsetzung dieses Vorhabens inkonsequent verfährt.³⁹⁹ Ähnlich wie dem Herbartianer Zimmermann⁴⁰⁰ fällt Ambros also auf, dass Hanslick eine gewisse Affinität zur idealistischen Ästhetik hegt. Zutreffend weist Ambros darauf hin, dass die Brücke zum Idealismus in *VMS* das Epitheton »künstlerisch« darstellt:

Es hilft nichts zu sagen, daß »diese Tonarabeske künstlerisch bewegt der Seele des Musikers entströmt«. In dem Worte »künstlerisch« ist hier das Idealmoment heimlich eingeschwärzt, dessen nähere Erklärung wir uns dann doch wieder ausbitten müssen [...].⁴⁰¹

Ambros gibt hier vor, dass ihm die Bedeutung von Hanslicks Geistbegriff nicht ganz klar sei; dabei hat er diesen Begriff nicht nur vollkommen erfasst, sondern auch in die *Gränzen* eingeführt. Dies bezeugen die Stellen, in denen er die Polarität von Form- und Idealmoment vergessen lässt und stattdessen vom »geistig-musikalischen Inhalt« bzw. vom »sich selbst genügenden geistigen Gehalt« der Musik spricht.⁴⁰² Ähnlich wie in *VMS* wird das Geistige auf den spezifisch musikalischen Inhalt, auf die künstlerische Bearbeitung des Tonmaterials bezogen. Dass Ambros das musikalische Material für »geistfähig«⁴⁰³ hält, wird bereits im Kapitel über das Idealmoment ersichtlich, in dem er den Unterschied zwischen immer gleichen (akzentlosen) und akzentuierten rhythmischen Schlägen beschreibt.⁴⁰⁴ Die Umwandlung einer unterschiedslosen »Masse« zu einer symmetrischen Ordnung führt Ambros hier auf die geistige Aktivität – die »Operation des vergleichenden Verstandes« – zurück. Allerdings hebt Ambros sich insofern

398 Vgl. hierzu Vischers Charakterisierung des Materialisten und die des Kunstformalisten, wonach »der Materialist gerade die Form für bloss anhängendes Attribut des Stoffes, diesen für das Wesen der Welt erklärt, der Kunstformalist aber nicht das Material an sich, sondern die künstlerisch-technische Behandlung desselben für das Wesen der Kunst.« Friedrich Theodor von Vischer, *Ueber das Verhältniss von Inhalt und Form in der Kunst*, Zürich 1858, S. 5.

399 Ambros, *Gränzen*, S. 51.

400 Vgl. Zimmermann, »Vom Musikalisch-Schönen« [Rezension].

401 Ambros, *Gränzen*, S. 51. Vgl. dazu Hanslick, *VMS*, S. 127, 137, 141.

402 Ambros, *Gränzen*, S. 26, 144.

403 Vgl. Hanslicks These: »Das Componieren ist ein Arbeiten des Geistes in geistfähigem Material.« *VMS*, S. 79.

404 Ambros, *Gränzen*, S. 38.

von Hanslick ab, als er ausgerechnet die Symmetrie als Beispiel für jene künstlerische Gestaltung nennt, die in *VMS* eher als Ergebnis einer mathematischen Berechnung statt einer freien künstlerischen Fantasie wahrgenommen wird.⁴⁰⁵

Festzuhalten ist, dass in den *Gränzen* sowohl Hanslicks Form-/Geistbegriff als auch Ambros' durchaus antiformalistisch geprägter Begriff des Idealmoments parallel vorkommen. Der Grund, warum bei der Interpretation des Ambros'schen Ansatzes Uneinigkeit herrscht,⁴⁰⁶ liegt gerade in dieser Ambivalenz.

Meinungsunterschiede zwischen Hanslick und Ambros rühren nicht daher, dass Ambros Hanslicks Geistbegriff gegenüber völlig verschlossen wäre, sondern sind vielmehr auf den Umstand zurückzuführen, dass Ambros' Formbegriff sowohl die individuelle Form als auch die allgemeine Kunstform umfasst.⁴⁰⁷ Hanslick hingegen lässt in *VMS* die Kunstform zunächst völlig außer Acht. Im letzten Kapitel führt er hierfür Gründe an:

Bei ganzen Compositionen, namentlich größerer Ausdehnung, pflegt man freilich von deren Form und Inhalt zu sprechen. Dann gebraucht man aber diese Begriffe nicht

⁴⁰⁵ Vgl. S. 154f. dieser Arbeit.

⁴⁰⁶ Auf der einen Seite vgl. Interpretationen, die auf eine nicht dokumentierte Äußerung Hanslicks zurückgehend das Gemeinsame zwischen Ambros und Hanslick hervorheben: »Im Grunde genommen scheidet sich Ambros nicht allzu weit von Hanslick, der nach Ambros' Veröffentlichung erklärte, daß der von ihm aufgestellte Begriff der ›tönend bewegten Formen‹ identisch sei mit ›beseelter Form‹«. Adler, »August Wilhelm Ambros«, S. 36. Vgl. auch Blume, »Ambros, August Wilhelm«, Sp. 409; Nicole Grimes, »A Critical Inferno? Hanslick, Hoplit and Liszt's Dante Symphony«, in: *Journal of the Society for Musicology in Ireland* 7 (2011/2012), S. 3–22, hier S. 8. Auf der anderen Seite vgl. Interpretationen, die die Unterschiede hervorkehren: »Ambros' Vorwurf, Hanslick glaube nicht an den Geist und könne ihn deshalb nicht erkennen, übergeht diese wichtige Bedingung aber nur, weil ihm ein anderer Begriff von Geist zugrunde liegt. Ambros meint die individuelle Geisteshaltung des Komponisten, seine gesamte Lebenseinstellung, die sich in seinen Werken ausdrückt.« Abegg, *Musikästhetik und Musikkritik bei Eduard Hanslick*, S. 32f. Vgl. auch Demuth, *Das idealistische Mozart-Bild*, S. 255; Boisits, »›Tönend bewegte Formen‹ oder ›seelischer Ausdruck‹«, S. 50; Thomas Spencer Grey, *Richard Wagner and the aesthetics of musical form in the mid-19th century (1840–1860)*, Diss. Berkeley 1988, S. 192f.

⁴⁰⁷ Auf diese Tatsache hat bereits Hostinský hingewiesen. Dass Ambros' Formbegriff auch die Kunstform umfasst, hat er für ein Missverständnis gehalten: »Ein anderes Missverständnis, das wohl um nichts entschuldbarer ist, wenn auch ein gewisser Kunstaussdruck der musikalischen Theorie zu seinem Entstehen beigetragen haben mag, findet man aber allenthalben: der Begriff der ästhetischen Form wird identificirt mit dem Begriff der Kunstform, d. h. der architektonischen Gliederung und konstruktiven Anlage eines grösseren Ganzen. So lesen wir z. B. bei AMBROS [*Gränzen*, S. 48]: ›Ist formell betrachtet, die G-moll-Symphonie MOZART'S und die C-moll-Symphonie BEETHOVEN'S nicht völlig gleich? [...]‹. – Das ist in der That überraschend. Wie? Die G-moll-Symphonie MOZART'S und BEETHOVEN'S Fünfte sollen ›formell betrachtet‹ (also doch wohl ›formell‹ im Sinne HERBART'S und HANSLICK'S, da ja gegen diese polemisiert wird) ›völlig gleich‹ sein?« Otakar Hostinský, *Das Musikalisch-Schöne und das Gesamtkunstwerk vom Standpunkte der formalen Aesthetik*, Leipzig 1877, S. 13.

in ihrem ursprünglich logischen Sinne, sondern schon einer spezifisch m u s i k a l i s c h e n Bedeutung. Die »Form« einer Symphonie, Ouvertüre, Sonate nennt man die Architektonik der verbundenen Einzelheiten und Gruppen, aus welchen das Tonstück besteht, näher also: die Symmetrie dieser Theile in ihrer Reihenfolge, Contrastirung, Wiederkehr und Durchführung. Als den I n h a l t begreift man aber dann die zu solcher Architektonik verarbeiteten Themen.⁴⁰⁸

In seiner Ästhetik geht es Hanslick primär um die individuelle Form (Form im »ursprünglich logischen Sinne«). Die Kunstform zieht er erst im letzten Kapitel seiner Schrift heran. Das oben angeführte Zitat zeigt, wie dieser Deutungswechsel seine Bewertung von Architektonik und Symmetrie in der Musik beeinflusst. Im Kontext der Kunstform stellt Hanslick die Rolle der Architektonik keinesfalls infrage. Die Ursache für die oben behandelten Meinungsdivergenzen zwischen Ambros und Hanslick bezüglich der Bedeutung der Symmetrie in der Musik⁴⁰⁹ liegt also darin, dass Ambros die Kunstform von Anfang an berücksichtigt, während Hanslick zunächst nur von der individuellen Form ausgeht.

Der Grund für die Berücksichtigung der Kunstform am Ende von Hanslicks Traktat war naheliegend: Wollte Hanslick die Autonomie des musikalischen Inhalts beweisen, war es unumgänglich, Inhalt und Form (zumindest für eine Weile) auseinanderzuhalten.⁴¹⁰ Diese Trennung war dank der Einbeziehung der Kunstform möglich, deren Inhalt Hanslick an dieser Stelle nicht mehr als »tönend bewegte Formen«⁴¹¹, sondern als »Thema« bzw. »musikalischen Gedanken« definiert.⁴¹² Erst auf dieser Ebene vermag Hanslick die untrennbare Einheit von Form und Inhalt nachzuweisen. Zugleich kann er mithilfe der Dichotomie Thema versus Kunstform die Gesamtform definieren, eine Definition, die ihm vor dem Hintergrund des abstrakten Formbegriffs »tönend bewegte Formen« eher schwerfällt. Die Gesamtform ist nach Hanslick eine »Folge und Wirkung des Thema's«⁴¹³. Sie entfaltet sich aus dem musikalischen Gedanken (Hauptthema), ohne mit diesem zusammenzufallen.⁴¹⁴ Anders in Ambros'

408 Hanslick, *VMS*, S. 167.

409 Vgl. S. 154f. dieser Arbeit.

410 Vgl. Hanslicks Anmerkung: »Wo nicht eine Form von einem Inhalt dem Denker trennbar erscheint, da existirt auch kein selbständiger Inhalt [...].« *VMS*, S. 165.

411 Ebd., S. 75.

412 Ebd., S. 167f., 170.

413 Ebd., S. 167.

414 Ebd. Vgl. hierzu: »Mit Hanslick schrumpft das musikalische Organismus-Modell als Formvorstellung zusammen, und zwar auf zwei Ebenen. Erstens reduzieren sich die Formgattungen [...] auf die eine Gattung der Sonatensatzform, [...] und zweitens reduziert sich die Melodiebildung auf die Erfindung des Hauptthemas [...].« Thaler, *Organische Form in der Musiktheorie*, S. 96. »Hanslick sees the unity of an idea as deriving from the unity of the mind that made it. [...] He seems to be unable, however, to explicate several levels of musical form in relation to the musical idea. [...] Thus, although he seems to imply a notion of a unity generated by the idea as single cell,

Gränzen: Obwohl die Kunstform eine wichtige Rolle im Kapitel über das Formmoment in der Musik spielt, wird sie bei der Definition des musikalischen Gedankens entbehrlich. Im letzten Kapitel seiner Schrift macht Ambros am Beispiel von Beethovens Pastorsymphonie deutlich, dass der musikalische Gedanke (»Grundgedanke«) nicht nur einen Teil des Ganzen – das Hauptthema –, sondern das Ganze umfasse. Ähnlich wie Marx⁴¹⁵ identifiziert Ambros den »Grundgedanken« mit der Gesamtidee einer Komposition,⁴¹⁶ die in den einzelnen Sätzen des Sonatenzyklus verschiedene Entwicklungsstadien durchmache, bis sie am Schluss vollendet werde. Sie offenbare sich dem Hörer in einem organischen Entwicklungsprozess, ähnlich wie im Wachsen eines Baumes.⁴¹⁷

Hanslicks Definition des musikalischen Inhalts als Thema und als dessen logische Entwicklung bringt eine schwerwiegende Konsequenz mit sich: Kompositionen, in denen kein klar umrissenes Thema aufgestellt und entwickelt wird, werden im letzten Kapitel des Traktats als »inhaltslos« bezeichnet.⁴¹⁸ Keinesfalls jedoch hat Hanslick die Instrumentalmusik im Allgemeinen als inhaltslose, fantastische und willkürliche Spielerei charakterisiert, wie es Ambros' Interpretation zuweilen nahelegt.⁴¹⁹ Zu diesem Missverständnis hat wesentlich die Arabesken-Metapher beigetragen, obwohl Hanslick die Arabeske weder mit dem Fantastischen noch mit dem Willkürlichen assoziierte, wie es in der frühromantischen Kunsttheorie der Fall war. Vielmehr belebte er die klassizistische Deutung dieses Begriffs von Goethe wieder, nach der die

Hanslick objectifies the musical idea only at the level of the theme.« Patricia Carpenter, »Musical Form and Musical Idea: Reflections on a Theme of Schoenberg, Hanslick, and Kant«, in: *Music and Civilization. Essays in Honor of Paul Henry Lang*, hg. von Edmond Strainchamps, Maria Rika Maniates und Christopher Hatch, New York u. a. 1984, S. 394–427, hier S. 415.

415 Marx, *Die Lehre von der musikalischen Komposition*, Bd. 2, S. 6; ders.; *Ludwig van Beethoven. Leben und Schaffen*, 2 Bde., hier Bd. 2, Berlin 1859, S. 198.

416 Ambros, *Gränzen*, S. 132, 167.

417 Kein anderer als Arnold Schönberg hat sich später diese Definition des musikalischen Gedankens zu eigen gemacht: »In seiner weitesten Bedeutung wird der Begriff Gedanke als Synonym für Thema, Melodie, Phrase oder Motiv gebraucht. Ich selbst betrachte die Totalität eines Stückes als den Gedanken: den Gedanken, den sein Schöpfer darstellen wollte. [...] Ein Gedanke entsteht; er muß gebildet, gestaltet, entwickelt, ausgearbeitet, durchgeführt und ganz zu Ende gedacht werden.« Arnold Schönberg, *Stil und Gedanke*, hg. von Ivan Vojtěch, Frankfurt a. M. 1995, S. 51, 53. Allerdings hebt Schönberg sich insofern von Ambros ab, als dass er eine scharfe Scheidungslinie zwischen den Begriffen Stil und Gedanke zieht: »Das Werkzeug selber mag außer Gebrauch kommen, aber der Gedanke dahinter kann niemals veralten. Und darin liegt der Unterschied zwischen einem bloßen Stil und einem wirklichen Gedanken. Ein Gedanke kann niemals vergehen.« Ebd., S. 52. In Ambros' *Gränzen* werden hingegen die Begriffe »Stil«, »musikalischer/poetischer Gedanke« bzw. »geistiger Gehalt« synonym verwendet.

418 »I n h a l t s l o s werden wir demnach etwa jenes freieste Präludieren nennen, bei welchem der Spieler [...] sich blos in Accorden, Arpeggio's, Rosalien ergeht [...].« Hanslick, *VMS*, S. 168.

419 Vgl. Ambros, *Gränzen*, S. 49f.

Arabeske als Ergebnis formaler Konsequenz verstanden wurde.⁴²⁰ Ambros hingegen, der sich auf die frühromantische Definition des Arabeskenbegriffs stützte, erschien die Verwendung dieser Metapher nur in Bezug auf Kompositionen gerechtfertigt, die *nicht* auf einer konsequenten und logischen Themenentwicklung aufgebaut waren:

Tonstücken, die aus phantastisch bewegten Gestaltungen gleichsam wie von selbst in reizend willkürlichem Spiele zusammengewebt sind, werden wir aus leicht erkennbaren Gründen etwas Arabeskenhaftes zuschreiben [...].⁴²¹

Als Beispiele solcher arabeskenhaft (dekorativ statt konstruktiv) gebauten Werke werden in den *Gränzen* etwa Chopins Impromptus, Etudes, Scherzi oder das Allegro aus Beethovens Quartett op. 59 Nr. 1 genannt.⁴²² Diese Beispiele können auf den ersten Blick befremden, zumal es sich um Werke handelt, die alle der »inhaltlichen« Periode »Musik des Geistes« nach Marx' geschichtlichem Dreistufenmodell zuzuordnen sind. An diesem Punkt wird deutlich, dass die Kriterien, nach denen Ambros zwischen Form- und Inhaltsmusik unterscheidet, nicht ganz einheitlich sind. Indem er im letzten Kapitel seiner Schrift den musikalischen Gedanken an die Logik und Stringenz der thematischen Entwicklung koppelt, bekommen die Begriffe Inhaltlichkeit bzw. Inhaltslosigkeit dieselbe Bedeutung wie bei Hanslick: Als »inhaltslos« gelten solche Werke, in denen kein Thema aufgestellt und logisch (organisch) entwickelt wird. Die Idee des Organischen ist somit ein gemeinsamer Nenner, auf den sowohl Ambros' Idealmoment als auch Hanslicks Geistesbegriff zu bringen sind.

420 Vgl. dazu Lothar Schmidt, »Arabeske. Zu einigen Voraussetzungen und Konsequenzen von Eduard Hanslicks musikalischem Formbegriff«, in: *Archiv für Musikwissenschaft* 46 (1989), S. 91–120, hier S. 98ff.

421 Ambros, *Gränzen*, S. 50.

422 Ebd.

4. Der musikästhetische Diskurs mit den Rezensenten von *Vom Musikalisch-Schönen*

Hanslick löste mit seinem Traktat eine rege musikästhetische Diskussion aus, die einerseits durch die Reaktionen seiner Kritiker, andererseits durch die späteren, teilweise tiefgreifend revidierten Auflagen von *VMS*⁴²³ dokumentiert ist. Im Mittelpunkt des vorliegenden Kapitels wird jedoch nicht die schon öfters behandelte Rezension des Formalisten Robert Zimmermann⁴²⁴ stehen, auf deren Grundlage Hanslick bekanntlich die idealistischen Anklänge seiner Schrift in späteren Auflagen getilgt hat,⁴²⁵ sondern Beiträge aus den 1850er-Jahren, die sich zum Teil von einem dem Ambros'schen ähnlichen Standpunkt mit Hanslicks Traktat auseinandergesetzt haben: die Kritik von Johann Christian Lobe⁴²⁶, deren Argumente sich auch Ferdinand Peter Graf von Laurencin in seiner Streitschrift⁴²⁷ zu eigen gemacht hat, ferner die Kritiken von Hermann Lotze⁴²⁸, Friedrich Theodor Vischer⁴²⁹, Franz Brendel⁴³⁰ wie auch die Gegenschrift von Adolph Kullak⁴³¹.

423 Zu den Fassungen der insgesamt neun von Hanslick revidierten Neuauflagen vgl. die bereits zitierte historisch-kritische Ausgabe von Dietmar Strauß.

424 Zimmermann, »Vom Musikalisch-Schönen« [Rezension].

425 Vgl. hierzu etwa Rudolf Schäfke, *Eduard Hanslick und die Musikästhetik*, Leipzig 1922, S. 27f; Strauß, *Eduard Hanslick. Vom Musikalisch-Schönen*, Teil 1, S. 92ff.

426 Johann Christian Lobe, »Gegen Dr. Eduard Hanslick's ›Vom Musikalisch-Schönen‹«, in: *Fliegende Blätter für Musik. Wahrheit über Tonkunst und Tonkünstler* 2 (1857), S. 65–106.

427 Dr. Eduard Hanslick's *Lehre Vom Musikalisch-Schönen. Eine Abwehr*, Leipzig 1859. Zu Laurencins Reaktion auf Hanslick vgl. Barbara Boisits, »Der Geist des musikalisches Schönen. Ferdinand Peter Graf Laurencins hegelianische Kritik an Eduard Hanslicks Formauffassung«, in: *Musicologie sans frontières./Muzikologija bez granica./Musicology without Frontiers. Svečani zbornik za Stanislava Tuksara./Essays in Honour of Stanislav Tuksar* (Muzikološki zbornici 13), hg. von Ivano Cavallini und Harry White, Zagreb 2010, S. 205–222.

428 Hermann Lotze, »Recension von Eduard Hanslick, *Vom Musikalisch-Schönen*, Ein Beitrag zur Revision der Aesthetik der Tonkunst«, in: *Göttingische Gelehrte Anzeigen* 1855, Stück 106–108, S. 1049–1068; hier zitiert nach: ders., *Kleine Schriften*, Bd. 3, Leipzig 1891, S. 200–214.

429 Vischer, *Ueber das Verhältniss von Inhalt und Form in der Kunst*.

430 Franz Brendel, »Dr. Eduard Hanslick, *Vom Musikalisch-Schönen*« [Rezension], in: *Neue Zeitschrift für Musik* 42 (1855), Nrn. 8–10, 16., 23. Februar, 2. März, S. 77–82, 89–91, 97–100.

431 Kullak, *Das Musikalisch-Schöne*.

4.1 Rehabilitierung des Gefühlsbegriffs

Obwohl keiner der genannten Ästhetiker für die in *VMS* bekämpfte »verrottete Gefühlsästhetik« Partei ergreifen wollte, ging es doch allen um die Rehabilitierung des Gefühlsbegriffs, d. h. um die Widerlegung oder zumindest Einschränkung der These Hanslicks, der zufolge das Gefühl an einen »begrifflichen Kern« gebunden sei.⁴³² So charakterisiert etwa Vischer das Gefühl als »Dynamik«, in der der objektiv bestimmbare Inhalt ausgelöscht wurde.⁴³³ Lotze und Kullak stellen eine Kategorisierung des Gefühls auf und lassen Hanslicks Definition nur in Bezug auf eine bestimmte Art des Gefühls gelten. Die in der Instrumentalmusik darstellbaren Gefühle ordnen sie der Kategorie »dunkel«, »namenlos«, »nicht-empirisch« bzw. »von unbestimmtem Inhalt« zu.⁴³⁴ In methodologischer Hinsicht steht Hanslicks Lob am nächsten, der zwischen verschiedenen Teilmomenten des Gefühls unterscheidet, den für die Musik relevanten Teil allerdings nicht das »Dynamische«⁴³⁵, sondern die »Stimmung« nennt.⁴³⁶ Das Gemeinsame aller dieser Ansätze ist also der Versuch, die Sprache der Musik und das Gefühl als begrifflos zu charakterisieren und auf diese Weise aufeinander zu beziehen. Allerdings waren sich die Kritiker in Übereinstimmung mit Hanslick darüber im Klaren, dass die »Darstellung des Unbestimmten« in sich widersprüchlich sei⁴³⁷ und trachteten, dem Gefühl, ungeachtet seiner Begrifflosigkeit, eine gewisse Bestimmtheit zuzusprechen.⁴³⁸

432 Hanslick, *VMS*, S. 44.

433 Vischer, *Ueber das Verhältniss von Inhalt und Form in der Kunst*, S. 10f. Vgl. auch Brendel: »Das, was im Reiche der Empfindung vorgeht, ist allerdings in Worte zu fassen, aber nur nach Zurücklegung eines längeren Weges, nach Beendigung des Vermittlungsprocesses, welcher die Reproduction des Gefühls im Reiche des Gedankens zur Folge hat, und dann auch nur Schritt vor Schritt, je tiefer man in den Schacht des Bewußtseins hinabsteigt. Das Gefühl unmittelbar in Worte übertragen zu wollen, ist eine Unmöglichkeit, weil das Gefühl eine Totalität unterschiedener Bestimmungen, das Wort eine einseitige Bestimmtheit ist.« Brendel, »Dr. Eduard Hanslick, Vom Musikalisch-Schönen« [Rezension], S. 90.

434 Vischer, *Ueber das Verhältniss von Inhalt und Form in der Kunst*, S. 11; Lotze, »Recension von Eduard Hanslick, Vom Musikalisch-Schönen«, S. 210, 212. Kullak unterscheidet sogar fünf Kategorien des Gefühls: »das Gefühl mit unbestimmtem Inhalt«, »das hinter der Verstandesthätigkeit regsame Gefühl«, »das Gefühl mit objectiver Grundlage«, »das Gefühl des wirklich Geistigen« und »das Gefühl des eingebildet romantisch Geistigen«. Kullak, *Das Musikalisch-Schöne*, S. 197.

435 Hanslick, *VMS*, S. 46f.

436 Lobe, »Gegen Hanslick's ›Vom Musikalisch-Schönen‹«, S. 72. Kullak teilt an einigen Stellen seiner Schrift das Gefühl zwar ebenfalls in »Bewegung« und »Inhalt«/»Gedanke« ein, zugleich nimmt er aber eine Kategorisierung des Gefühls vor. Kullak, *Das Musikalisch-Schöne*, S. 15, 24ff., 197.

437 Vgl. Hanslick, *VMS*, S. 62.

438 »Aber zwischen ›begrifflich bestimmtem Fühlen‹ [...] und ›unbestimmtem Fühlen‹ [...] liegt ein Drittes: Allgemeincharakter einer Reihe von Seelenstimmungen, die sich sehr bestimmt von einander unterscheiden, und ohne begriffliche Bestimmtheit noch soviel durch mannichfaltige Zeichen analogisch sich kund gebende Bestimmtheit besitzen, daß sie nicht zu verkennen und nicht ganz verschieden auszulegen sind.« Lobe, »Gegen Hanslick's ›Vom Musikalisch-Schönen‹

Ambros weist zu Beginn des Kapitels über die Berührungspunkte zwischen Musik und Poesie darauf hin, dass Worte wie Freude, Liebe, Zorn, Mitleid usw. nur »leerer Schall« seien.⁴³⁹ Auch er distanziert sich also von Hanslicks Definition des Gefühls, ohne jedoch das Gefühl bzw. die Stimmung als ausgesprochen »dunkel«, »empirisch unbestimmt«, »allgemein« oder »namenlos« zu charakterisieren (Vischer, Lotze). Genauer gesagt weist er diese Eigenschaften nur gewissen Stimmungen zu. Seine zunächst normativ angelegte Definition der Stimmung⁴⁴⁰ mündet unbeabsichtigt in eine Kategorisierung. Ambros unterscheidet Stimmungen »von ganz bestimmt eigenthümlicher Färbung«, »wohltemperierte«/»mittlere« Stimmungen oder spricht ganz konkret von der Stimmung »andächtigen Schauers« oder »erhabener Ruhe«.⁴⁴¹ Der Sinn dieser Kategorisierung besteht jedoch nicht darin, zwischen musikalisch darstellbaren und nicht-darstellbaren Stimmungen zu unterscheiden, wie es sich etwa Lotze vorgenommen hat. Vielmehr setzt Ambros die verschiedenen Stimmungen in einen Zusammenhang mit den musikgeschichtlichen Epochen (Mozart'sche Musik als Kunst »mittlerer« Stimmungen, Programmmusik als Kunst »bestimmter« Stimmungen). Nicht nur die Stimmungsart, sondern auch die Komplexität der Stimmung spielt in Ambros' historischer Periodisierung der Musik eine Rolle:

Auch in den größten letzten Vertretern der niederländisch-römischen Richtung, Palestrina, Allegri, Bai [Baj] u. s. w., finden sich zwar nicht S t i m m u n g e n , wohl aber S t i m m u n g .⁴⁴²

Nicht zuletzt in Anknüpfung an Marx stellt Ambros den zufälligen Stimmungen der »Kunst der Seele« die psychologisch geordneten Stimmungen der »Musik des Geistes« gegenüber,⁴⁴³ die mit bestimmten, festen Charakterbildern identisch sind. Für Ambros' Stimmungsbegriff wird somit ein Changieren zwischen gegenstandslosem Fühlen und gegenständlicher Bestimmtheit kennzeichnend. Ganz deutlich äußert sich diese Spannung in dem von Ambros verwendeten Begriff vom »Stimmungscharakter«⁴⁴⁴.

nen«», S. 84. »Wenn es zugegeben werden muss, dass die Musik keines jener Gefühle darstellt, die in ihrem ganzen Inhalt nur begreiflich sind durch die Vorstellung der empirischen Veranlassungen, von denen sie ausgehen, warum können nicht an die Figuren der Tonkunst sich andere Gefühle knüpfen, die darum nicht unbestimmter sind, weil sie wegen Mangels kenntlicher Objecte, auf die sie sich beziehen, grossentheils namenlos bleiben müssen?« Lotze, »Eduard Hanslick. Vom Musikalisch-Schönen«, S. 210. »Mit meinem Satz ist es keineswegs unvereinbar, wenn behauptet wird, dass das Gefühl sich in ganz individuell bestimmte einzelne Stimmungen unterscheidet [...]«. Vischer, *Ueber das Verhältniss von Inhalt und Form in der Kunst*, S. 11.

439 Ambros, *Gränzen*, S. 53.

440 Vgl. Zitat auf S. 104 dieser Arbeit.

441 Ambros, *Gränzen*, S. 53, 56, 59, 63.

442 Ebd., S. 62.

443 Ebd., S. 65.

444 Ebd., S. 64.

4.2 Symbolische Inhaltsdarstellung

Das Gefühl wird in *VMS* nicht als objektiver Inhalt der Musik anerkannt, es behält allerdings seine Relevanz als Gegenstand symbolischer Darstellung:

Was uns außerdem in der Musik bestimmte Seelenzustände zu malen scheint, ist durchaus *s y m b o l i s c h*.⁴⁴⁵

Die Töne stellen nach Hanslick den Inhalt (Gefühl) nur symbolisch, d. h. mittelbar dar; sie sind eine vom Inhalt »wesentlich verschiedene Form«⁴⁴⁶. Was Hanslick unter Symbol versteht, ist also keine Einheit von Ideal und Erscheinung.⁴⁴⁷ Das geht auch aus dem anschließenden Satz hervor, in dem er betont, dass es nur die Deutung des Hörers ist, die den Zusammenhang zwischen Symbol und Symbolisiertem herstellt.⁴⁴⁸ Hanslicks Symbolbegriff kommt somit eher der Bedeutung von Allegorie nahe. Der Ton ist weniger eine Einheit zwischen Sinnlichem und Nicht-Sinnlichem als mehr ein bedeutungsvoller Bezug des Sinnlichen auf das Nicht-Sinnliche⁴⁴⁹ – ein Bezug, der auf Konventionen beruht, statt ein notwendiger zu sein.⁴⁵⁰ Lotze hingegen bezeichnet die Musik als »unendliche Allegorie«⁴⁵¹, wobei sein Allegoriebegriff sich durch eine Affinität zum Symbol auszeichnet. Die Töne tragen nach Lotze zwar nicht den Inhalt, doch immerhin den »Gefühlswert« des Inhalts in sich.⁴⁵² In ähnlichem Sinne äußert sich Vischer in seiner *Aesthetik*. Die reinen Formen der Instrumentalmusik können nach Vischer den Inhalt »blos symbolisch andeuten«, allerdings stellt die Andeutung schon eine gewisse Vorform des Inhalts selbst dar:

[...] sie [die Instrumentalmusik] bietet wohl innerlich Bestimmtes, aber sie sagt es nicht, sie erhält sich frei hievon, folgt nicht einzelnen Worten, Sätzen, sondern bewegt sich ungebunden, wie das Gefühl selbst, bevor es sich gesammelt und in Worten sich ausgesprochen hat [...].⁴⁵³

445 Hanslick, *VMS*, S. 48.

446 Ebd., S. 49.

447 Vgl. hierzu die moderne Deutung des Symbolbegriffs bei Hans-Georg Gadamer, *Gesammelte Werke*, Bd. 1: *Hermeneutik I. Wahrheit und Methode. Grundzüge einer philosophischen Hermeneutik*, 6. Aufl., Tübingen 1990, S. 79.

448 Hanslick, *VMS*, S. 49.

449 Vgl. Gadamer, *Wahrheit und Methode*, S. 80.

450 »Der Zusammenhang musikalischer Werke mit gewissen Stimmungen besteht nicht immer, überall, nothwendig, als ein absolut Zwingendes. Selbst dort, wo wir den wirklich v o r h a n d e n e n Eindruck betrachten, entdecken wir in ihm oft statt des Nothwendigen C o n v e n t i o n e l l e s.« Hanslick, *VMS*, S. 35.

451 Lotze, »Recension von Eduard Hanslick, Vom Musikalisch-Schönen«, S. 214.

452 Ebd., S. 213.

453 Friedrich Theodor von Vischer, *Aesthetik oder Wissenschaft des Schönen. Zum Gebrauche für Vorlesungen*, 3 Tle., hier Teil 3, Abschnitt 2, Heft 4: *Die Musik*, Stuttgart 1857, S. 987.

Zugleich geht Vischer davon aus, dass die Musik notwendigerweise semantisch offenbleibe, solange sie die Sphäre der dunklen Gefühle nicht verlasse:

[...] das Dunkel des Gefühls ist zugleich seine Unendlichkeit und die Unendlichkeit möglicher Beziehungen auf die Objekte.⁴⁵⁴

Ambros verwendet den Symbolbegriff zum ersten Mal im Zusammenhang mit Tonmalerei.⁴⁵⁵ Er unterscheidet zwischen einer naturalistisch treu nachahmenden und einer annäherungsweise nachahmenden Tonmalerei, in der die Tongestalten zu »Vorstellungszeichen« bzw. »Symbolen« werden. Ähnlich wie Hanslick räumt Ambros ein, dass jede Symboldeutung zum größten Teil auf konventionell festgelegten Formen basiere. Gerade dieser Symbolbegriff zwingt Ambros an besagter Stelle dazu, die Existenz eines objektivierbaren, allein aus der Musik entschlüsselbaren Inhalts infrage zu stellen und sich in die romantische Metaphysik der Musik zu flüchten.

Um den Sinn des Ambros'schen Symbolbegriffs zu verstehen, muss man auch die beiden in den *Gränzen* vorkommenden Begriffe »Rätsel« und »Hieroglyphe« heranziehen. Ambros spricht den Werken aus der Periode »Musik des Geistes«, also der Musik ab Beethovens mittlerer Periode, Rätselhaftigkeit zu.⁴⁵⁶ Diese Musik strebe nach einem bestimmten Ausdruck und verlange nach dem »Wort der Auflösung«⁴⁵⁷. Unter diesem »Wort der Auflösung« versteht Ambros freie poetische Assoziationen des Hörers (»Bilder ohne Ende«⁴⁵⁸, »ein ganzes Märchen«⁴⁵⁹), durch die kein objektiver Inhalt beschrieben, sondern vielmehr das Unsagbare in der Musik umschrieben wird. Dieses Wort wird in diesem Fall zum »Symbol dessen, was sich nicht sagen lässt«⁴⁶⁰, der Ton zur »Hieroglyphe des Unaussprechlichen«⁴⁶¹. Zugleich spricht er allerdings von einem »einzigen« bzw. einem »rechten« Wort der Lösung,⁴⁶² er nimmt also einen engen Zusammenhang zwischen Musik und poetischem Inhalt an. Das Wort »Enträtselung« bekommt erst hier seine volle Berechtigung, denn die Rätselhaftigkeit der »Musik des Geistes« wird als ein vom Komponisten intendiertes Merkmal seines Werkes aufgefasst; der Komponist verhüllt dem Hörer die Lösung, die er selbst von vornherein kennt:

454 Vischer, *Ueber das Verhältniss von Inhalt und Form in der Kunst*, S. 11.

455 Ambros, *Gränzen*, S. 69f.

456 Ebd., S. 131.

457 Ebd., S. 131, 134.

458 Ebd., S. 135.

459 Ebd., S. 134.

460 Ebd., S. 147.

461 Ebd., S. 71. Die Hieroglyphen-Metapher geht auf die romantische Metaphysik der Musik zurück. Vgl. etwa Wilhelm Heinrich Wackenroder, »Von zwey wunderbaren Sprachen, und deren geheimnißvoller Kraft«, in: ders., *Sämtliche Werke und Briefe*, Bd. 1, S. 97–100, hier S. 98.

462 Ambros, *Gränzen*, S. 131.

Diese Musik drängt mit gewaltigem Ringen nach bestimmtem Ausdrucke, sie ist wie ein gebannter Geist, dessen Erlösung an das Aussprechen eines einzigen Wortes durch den, dem er erscheint, geknüpft ist – er selbst darf das Wort nicht sagen und der andere steht stumm, rathend, ja mit leidenschaftlichem Antheil nach dem rechten Worte suchend vor der Erscheinung. Der unwiderstehliche Reiz des Räthsels, des verhüllten Mysteriums, der geheimnisvollen Tiefe zeigt sich auch hier.⁴⁶³

Gerade hier mag einer der tatsächlichen Gründe gelegen haben, warum Ambros an Programmen Anstoß genommen hat. Das Programm beraubt den Hörer der Möglichkeit, die Musik selbst zu enträtseln. Der Rezeptionsvorgang verliert somit seinen Zauber – die Programmmusik stellt ein bereits gelöstes Rätsel dar.

4.3 Transzendenz- und Immanenzprinzip

»Bei der Tonkunst giebt es keinen Inhalt gegenüber der Form, weil sie keine Form hat außerhalb dem Inhalt« – obwohl diese These aus dem letzten Kapitel von *VMS*⁴⁶⁴ primär mit einem formalistischen Denken in Verbindung gebracht worden ist, gehörte sie um 1855 zum Gemeingut sowohl der formalistischen als auch der idealistischen Ästhetik. Dass sie in Hanslicks Schrift als eine Art »Entdeckung« präsentiert wurde, empörte die Ästhetiker aus dem idealistisch orientierten Lager nicht wenig; sie fühlten sich übergangen und ignoriert:

Unsere Materialisten sind auf die Entdeckung einer Wahrheit gekommen, welche in der Philosophie längst eine Trivialität ist: dass Form (in ihrer höchsten Organisation Seele) und Stoff untrennbar Eines sind, nicht nur untrennbar Eines, sondern an sich wirklich identisch [...].

So äussert sich Vischer in seinem Beitrag *Ueber das Verhältniss von Inhalt und Form in der Kunst*.⁴⁶⁵ Auch Brendel weist in seiner Rezension von *VMS* darauf hin, dass er selber die Identität von Form und Inhalt bereits »vor einer längeren Reihe von

463 Ambros, *Gränzen*, S. 131. Dies entspricht genau der Definition des Rätsels bei Hegel: »Das Rätsel aber gehört der bewußten Symbolik an und unterscheidet sich von dem eigentlichen Symbol sogleich dadurch, daß die Bedeutung von dem Erfinder des Rätsels klar und vollständig gewußt und die verhüllende Gestalt, durch welche sie erraten werden soll, daher *absichtlich* zu dieser halben Verhüllung auserwählt ist. Die eigentlichen Symbole sind vor- und nachher unaufgelöste Aufgaben, das Rätsel dagegen ist an und für sich gelöst [...].« Hegel, *Vorlesungen über die Ästhetik I*, S. 509.

464 Hanslick, *VMS*, S. 165.

465 Vischer, *Ueber das Verhältniss von Inhalt und Form in der Kunst*, S. 5.

Jahren« eingesehen habe.⁴⁶⁶ Die Überzeugung, dass der Geist dem Tonmaterial inne-wohnt, also die Anerkennung eines Immanenzprinzips, beschreibt er als einen großen Gedankenfortschritt, obwohl er zugleich zugibt, dass eine auf diesem Prinzip beruhende Ästhetik noch geschaffen werden muss:

Richtig ist das Prinzip, begründet und festzuhalten der große Fortschritt der I m m a n e n z , die Einsicht, daß wir es einzig und allein mit den Tönen zu thun haben. Der Geist, das Gefühl ist nicht etwas über den Tönen Schwebendes, nicht etwas äußerlich und locker damit Verbundenen. [...]

Auch jetzt hilft uns die Erkenntniß desselben [des Immanenzprinzips] so lange noch nichts, als wir nicht die wirklich durchgeführte, diesem Princip entsprechende Aesthetik besitzen.⁴⁶⁷

In Ambros' *Gränzen* findet sich eine komplexere Situation, denn Ambros geht im ersten Teil seiner Schrift noch von einem Transzendenzprinzip aus. Er betrachtet das Kunstwerk als eine Einheit von Form und Inhalt, besteht allerdings auf der Immaterialität des Inhalts, also auf dessen Unabhängigkeit sowohl vom rohen als auch vom künstlerisch gestalteten Tonmaterial. Das Idealmoment wird in einem metaphysischen Raum »über« dem Werk verortet. Ambros' Polemik gegen die Formalästhetik im ersten Teil der *Gränzen* ist ein Beispiel für das Missverständnis, auf das Vischer und Brendel hingewiesen haben – die Immanenz wird als ein rein formalistisches Prinzip dargestellt:

In den vorstehenden Betrachtungen finden auch schon so ziemlich diejenigen Antwort, welche den Inhalt eines Tonstückes b l o ß in den nach der musikalischen Grammatik geordneten Tonreihen, in dem »Thema mit seinen Durchführungen« finden – den I n h a l t mit der F o r m völlig zusammenfallen lassen und nur aus dem Formenspiel als solchem und der »elementaren Kraft der Töne« die ganze Wirkung der Musik vollständig herleiten [...].⁴⁶⁸

Aus Ambros' Darlegung wird demnach nicht ersichtlich, dass die Gleichsetzung von Form und Inhalt in der Tradition der idealistischen Ästhetik wurzelt und dass Hanslick an diese Tradition anknüpft.⁴⁶⁹ Obwohl Ambros sich in den Kapiteln über

466 Brendel, »Dr. Eduard Hanslick, Vom Musikalisch-Schönen« [Rezension], S. 80. Gemeint ist der Aufsatz »Zur Einleitung« von 1845.

467 Brendel, »Dr. Eduard Hanslick, Vom Musikalisch-Schönen« [Rezension], S. 81, 99.

468 Ambros, *Gränzen*, S. 45f.

469 Vgl. hierzu Barbara Titus: »Hanslick describes form, in true idealist tradition, as the outer appearance of inner essence, and considers the unity of form and content as a precondition for the emergence of beauty. [...] It is indeed the observation of the infinite in the finite (die Wahrnehmung des Unendlichen im Endlichen), but without a Hegelian focus on the infinite, and instead with Vischerian focus on the finite, regarding Spirit as something characteristic rather

das Form- und das Idealmoment vehement dagegen sträubt, Inhalt und Form zusammenfallen zu lassen, bindet er sie in den weiteren Kapiteln seiner Schrift immer fester aneinander. Bezieht man die bereits oben zitierten Passagen aus dem dritten, sechsten und achten Kapitel aufeinander, wird dieser bewusste Übergang vom Transzendenz- zum Immanenzprinzip besonders deutlich:

Wo eine bestimmte Wirkung ist, muß eine sie v o l l s t ä n d i g erklärende Ursache nachweisbar sein. In der bloßen consequenten, mannigfachen thematischen Verarbeitung eines geeigneten Tonmotivs, dem äußern Wechsel der Tonkraft, der Klangfarbe der Instrumente u. s. w. liegt, obwohl diese Elemente alle Mittel zum Zwecke sind, diese Ursache nicht. Denn ist, f o r m e l l betrachtet, die *G-moll*-Symphonie Mozarts und die *C-moll*-Symphonie Beethovens nicht völlig gleich?⁴⁷⁰

[...] denn läßt sich für den Bewanderten der Componist eines Musikstückes auch bei verdecktem Titelblatte errathen, so liegt diese Möglichkeit wohl einerseits in gewissen dem Componisten geläufigen Wendungen, Phrasen, Harmonieen, Rhythmen, kurz in dem f o r m a l e n Theile – eben so sehr aber in dem geistigen, idealen Gehalte des Werkes, der den Autor verräth [...].⁴⁷¹

Bei der Beethoven'schen Synphonie [der Pastoralsymphonie] entwickelt sich dasjenige, was allenfalls als Programm formuliert n e b e n der Synphonie stehen könnte, vollständig i n i h r, wird aus ihr selbst erkennbar und verständlich, und somit fallen der musikalische und der dichterische Gedanke zusammen. Die Sphären beider decken sich vollständig.⁴⁷²

Haben Vischer, Brendel oder Marx das Immanenzprinzip in der Ästhetik als selbstverständlich angenommen, musste Ambros erst darauf hinarbeiten. Der Übergang vom Transzendenz- zum Immanenzprinzip, der zugleich als Übergang vom mechanischen zum organischen Formbegriff zu verstehen ist, wurde dabei allerdings weder durch Marx' Ideenästhetik noch durch Hanslicks »idealistischen Materialismus«⁴⁷³ angeregt, sondern ist zwangsläufig und folgerichtig aus Ambros' Kritik an der Programmmusik hervorgegangen. Die im letzten Kapitel der *Gränzen* beschriebenen Verstöße der Programmmusik gegen die formale Logik führten Ambros schließlich dazu, den musikalischen und den poetischen Gedanken als zwei Seiten einer Medaille zu deuten. Auf der einen Seite hat die Hervorhebung des musikalischen Gedankens und dessen logischer Entwicklung, d. h. die Absage an die Metaphysik, Ambros Hanslick angenähert, auf der anderen Seite sind jedoch durch das Erreichen eines gemeinsamen Standpunktes bezüglich der Immanenz

than metaphysical.« »The Quest for Spiritualized Form: (Re)positioning Eduard Hanslick«, in: *Acta musicologica* 80 (2008), S. 67–89, hier S. 79, 85.

470 Ambros, *Gränzen*, S. 48.

471 Ebd., S. 105.

472 Ebd., S. 177f.

473 Vgl. Burford, »Hanslick's Idealist Materialism«.

manche zusätzliche Meinungsunterschiede hervorgetreten, insbesondere hinsichtlich der Frage nach der charakterbestimmenden Funktion des Tonmaterials. Während Ambros im ersten Teil seiner Schrift (etwa in seiner Kritik an Mathesons Lehre über die Formen- und Tonartencharakteristik)⁴⁷⁴ dem Tonmaterial jede charakterbestimmende Funktion abspricht und dadurch indirekt Hanslick Recht gibt,⁴⁷⁵ hält er im letzten Kapitel eine Semantisierung der musikalischen Sprache im Laufe der Geschichte für möglich:

Dieses Streben [nach bestimmtem Ausdruck] hat aber der Musik die Zunge wundersam gelöst. Man sehe den Reichthum der Tonsprache Chopins, Mendelssohns, Schumanns [...]. Um statt zahlloser Beispiele nur eines [...] anzuführen – wie ist im Seitensatze des Allegro von Tauberts vortrefflicher Ouverture zu Tiecks Blaubart das stachelnde, prikelnde, [sic] der *N e u g i e r* ganz einzig ausgedrückt! Die Ausdrucksfähigkeit einer Kunst, die sogar für so etwas noch die analoge Klangfigur zu finden weiß, ist wahrlich nicht gering anzuschlagen.⁴⁷⁶

4.4 Objektivität des Musikalisch-Schönen

Hanslicks Trennung des subjektiven Eindrucks vom ästhetischen Urteil ändert nichts daran, dass das Schöne in *VMS* durchaus auch als Ergebnis der Rezeption verstanden wird.⁴⁷⁷ Gleichwohl wurde von Anfang an Hanslick unterstellt, dass er die Rolle des Rezipienten zu gering schätze. So stellt etwa Lotze zu Beginn seiner Rezension das Hörsubjekt in den Mittelpunkt, damit es seine vermeintlich verlorene Bedeutung wiedergewinne.⁴⁷⁸ An einer späteren Stelle sucht er dann jedoch nach einem wandellosen Teil des Subjekts, den er »allgemeine Subjectivität«⁴⁷⁹

⁴⁷⁴ Ambros, *Gränzen*, S. 75.

⁴⁷⁵ Vgl. Hanslick, *VMS*, S. 49.

⁴⁷⁶ Ambros, *Gränzen*, S. 147.

⁴⁷⁷ Vgl. etwa Titus, »The Quest for Spiritualized Form«, S. 81, 83.

⁴⁷⁸ »Ich kann nicht glauben, dass der subjective Eindruck des Schönen nur ein Nebenpunkt der Aesthetik sein dürfe [...]. So ist der Geist nicht allein die unumgängliche zweite Bedingung und der eigentliche Ort für die Entstehung der Schönheit, sondern zugleich ihr Mass. Aenderte sich dieses Mass und träte der früher schöne Eindruck des Gegenstandes nun in Widerstreit mit der lebendigen Thätigkeit des Geistes, so würden wir kein Recht haben zu sagen, dass dennoch ein Rest objectiver, wandelloser Schönheit zurückgeblieben sei, dem jetzt nur das empfängliche Subject zum Genusse fehle; vielmehr ist der Gegenstand in demselben Sinne jetzt hässlich geworden, in welchem es früher schön war [...].« Lotze, »Recension von Eduard Hanslick, Vom Musikalisch-Schönen«, S. 201f.

⁴⁷⁹ Lotze, »Recension von Eduard Hanslick, Vom Musikalisch-Schönen«, S. 204.

nennt, da er eine »völlige Relativität des Schönen«⁴⁸⁰ nicht zulassen will. Auch Lobes Rezension belegt, dass in der Polemik gegen Hanslick mit Hegels objektivem Schönheitsbegriff argumentiert wurde. Lobe zufolge kann der Hörer den objektiven, wandellosen Bestandteil des Kunstwerks nur in einem optimalen Moment der Rezeption – in der »rechten Stimmung«⁴⁸¹ – wahrnehmen. Brendel vertritt die Ansicht, dass die auf subjektivem Eindruck beruhende Rezeption im Gang der geschichtlichen Musikentwicklung durch Erkenntnis eine objektive Basis erlangt hat und damit optimiert worden ist:

Diese subjective Auffassungsweise, das Ergehen in Gefühlen, der Standpunkt der psychologischen Beschreibung, war nothwendig, um aus dem rein Technischen, was früher als das Einzige galt, herauszukommen. [...] Der Verf. [Hanslick] stellt den Standpunkt der psychologischen Beschreibung zu sehr als Irrthum dar, während er nur eine Einseitigkeit war. Unsere Aufgabe kann nicht darin bestehen, das auf diese Weise Gewonnene als etwas Unbrauchbares bei Seite zu werfen, es kann nur darauf ankommen, dasselbe durch den gegenwärtig versuchten Fortschritt tiefer zu begründen. Das Ungenügende bestand blos darin, in dem subjectiven Eindruck statt in dem Kunstwerk selbst, die Erkenntnis zu suchen. [...] Die theoretische Erkenntniß und die subjective Erfahrung müssen sich weiterhin zu einem Ganzen zusammenschließen.⁴⁸²

Ambros' Ausführungen bezüglich der Rezeption sind nicht einheitlich und könnten Anlass zu widersprüchlichsten Interpretationen geben, je nachdem, auf welche Referenzstellen man sich stützen würde. In der Behauptung »Bleibt ein Tonwerk unverstanden, so ist es so gut wie nicht gespielt«⁴⁸³ hebt er die Bedeutung eines rezipierten Kunstwerks hervor. Auf der anderen Seite akzentuiert er im Zusammenhang mit der bildenden Kunst die Objektivität künstlerischer Schönheit:

Wer sich die Mühe geben will in den raphaelischen Sälen im Vatikan oder vor der Sixtinischen Madonna zu Dresden weniger auf die Kunstwerke als auf die beurtheilenden Äußerungen der Beschauer zu achten, wird die verschiedensten und mitunter sehr seltsame Dinge zu hören bekommen, und doch bleiben die Kunstwerke selbst was sie sind.⁴⁸⁴

In den Schlussresultaten legt Ambros an den Tag, dass er zwar dem subjektiven Eindruck eine viel größere Rolle beimisst als Hanslick,⁴⁸⁵ die künstlerische Schönheit aber durchaus objektiv, also unabhängig vom Rezipienten auffasst. Die Idee des Schö-

480 Lotze, »Recension von Eduard Hanslick, Vom Musikalisch-Schönen«, S. 203.

481 Lobe, »Gegen Hanslick's ›Vom Musikalisch-Schönen‹«, S. 67.

482 Brendel, »Dr. Eduard Hanslick, Vom Musikalisch-Schönen« [Rezension], S. 80ff.

483 Ambros, *Gränzen*, S. 184.

484 Ebd., S. 183.

485 Ebd., S. 184 (zitiert auf S. 149 dieser Arbeit).

nen ist in seiner Interpretation ein Werkattribut, das sich dem Publikum früher oder später offenbart,⁴⁸⁶ ohne von ihm zuerst mitgeschaffen werden zu müssen.

4.5 Das Musikaufnehmen

Außer der oben besprochenen Rehabilitierung des Gefühlsbegriffs in der Musik waren manche Kritiker von Hanslicks Traktat darum bemüht, das von diesem scharf kritisierte »pathologische« Aufnehmen der Musik in ein positives Licht zu rücken. Kullak beschreibt das gefühlsbetonte Aufnehmen der Musik als einen aktiven Prozess, bei dem das Sinnliche vergeistigt und in ein »einheitliches Seelengemälde« verwandelt wird.⁴⁸⁷ Durch diese Transformation wird also der bloße sinnliche Reiz kultiviert. Lotze rechtfertigt die Gefühlswirkung der Musik, insofern sie keine einseitigen »heftigen« Gefühle, sondern nur ideale Stimmungen in einem harmonischen Maß erweckt.⁴⁸⁸ In ähnlichem Sinne argumentiert auch Ambros, wenn er eine sentimentale Rührung als bloßen Nervenreiz ablehnt und an ihre Stelle eine erhabene Art der Rührung setzt:

Die Rührung, deren wir eben gedachten, ist etwas besseres als bloßer Nervenreiz – sie ist ein höheres Heimweh, das uns überfällt, wenn die Ideen des Guten und Schönen in naiver Einfachheit plötzlich vor uns hintreten und uns an unsere ewige Heimat mahnen.⁴⁸⁹

Eine der weiteren naheliegenden Korrekturen, die an Hanslicks Unterscheidung zwischen »pathologischem« und »anschauendem« Aufnehmen versucht wurde, bestand in einer Vermittlung zwischen beiden Extremen. Für eine solche Verschränkung von gefühlvollem und analytischem Hören plädiert beispielsweise Lobe:

Zwischen dem bloß bewußten reinen Anschauen der Musikform ohne Mittheilnahme des Gemüths, und dem bloß pathologischen rohen Affekte des Wilden und schwärmenden Musikenthusiasten liegt eine dritte Hörweise, die, welche mit der Fantasie das Tonbild anschaut, und mit dem Gemüth zugleich den Gefühlsinhalt desselben mitempfindet.⁴⁹⁰

⁴⁸⁶ Ambros, *Gränzen*, S. 185.

⁴⁸⁷ Kullak, *Das Musikalisch-Schöne*, S. 151f.

⁴⁸⁸ Lotze, »Recension von Eduard Hanslick, Vom Musikalisch-Schönen«, S. 206f. Vgl. auch Vischer, der eine ideale Rezeptionshaltung als »reine Betrachtung« beschreibt, »in welcher Herz, Wärme, Begeisterung ihre einseitige Gewalt nur darum auslöschen, weil sie zu harmonischer Stille sich sammeln«. Vischer, *Ueber das Verhältniss von Inhalt und Form in der Kunst*, S. 14.

⁴⁸⁹ Ambros, *Gränzen*, S. 44.

⁴⁹⁰ Lobe, »Gegen Hanslick's »Vom Musikalisch-Schönen«, S. 98.

Auch Ambros beschreibt in den *Gränzen* diese Kombination als eine ideale Rezeptionshaltung, obwohl er sich selbst zu den pathologisch aufnehmenden Hörern zählt.⁴⁹¹

4.6 Fazit

Im Kontext der Inhaltsästhetik um 1850, die sich von der Gefühlsästhetik des 18. Jahrhunderts entschieden distanziert hat, war Ambros' Reaktion auf Hanslick durchaus zeitgemäß. Ähnlich wie Brendel oder Vischer löst sich Ambros von der älteren Tradition durch die Annahme, dass die Musik keine wortbestimmten Gefühle darstellen könne. Der Musik die Bestimmtheit der Wortsprache (der Vorstellung) zuschreiben zu wollen, hieße so viel, als sich auf einen längst überwundenen, »verkehrten« Standpunkt zu setzen.⁴⁹² Bei Ambros wird insbesondere in der zweiten Hälfte der *Gränzen* durch die Einführung eines klar artikulierten Gedankenbegriffs der Gefühlsästhetik eine Absage erteilt. Obwohl der Übergang vom Gefühls- zum Gedankenbegriff aus der Sicht der Formalästhetik völlig unbedeutend ist,⁴⁹³ hatte er zur Konsequenz, dass die Inhaltsdeutungen im Grunde sehr nüchtern ausfallen. So kritisieren Hanslicks Gegner zwar beispielsweise seine formalistische Analyse⁴⁹⁴ von Beethovens Prometheusouvertüre, halten sich aber selbst äußerst bedeckt, was die inhaltliche Deutung des Werkes anbelangt. Lobe hört aus der Musik der Ouvertüre ein »dunkles Drängen und Treiben eines von Unruhe erfaßten Gemüthes«⁴⁹⁵ heraus, Ambros beschränkt sich in seiner inhaltsästhetischen Interpretation darauf, dem Werk ein »juveniles Wesen« zuzuschreiben.⁴⁹⁶ Im Allgemeinen war man also bemüht, den formalistischen Standpunkt zu bekämpfen,

491 Ambros, *Gränzen*, S. 37, 42 (vgl. Zitat auf S. 151 dieser Arbeit).

492 Vgl. hierzu Vischer: »Geläufig ist Jedermann, dass diejenige Wendung der Gefühlstheorie der Musik eine Verkehrtheit ist, welche jedes Musikwerks Inhalt mit Worten glaubt bestimmen zu können [...]«. *Ueber das Verhältniss von Inhalt und Form in der Kunst*, S. 12. »Daß die Musik der Bestimmtheit der Vorstellung ermangelt, ist eine längst ausgesprochene bekannte Sache.« Brendel, »Dr. Eduard Hanslick, Vom Musikalisch-Schönen« [Rezension], S. 90.

493 Vgl. hierzu den spöttischen Kommentar Zimmermanns: »In dem Mass, als die Gefühle im Werthe sanken, hat die Musik gesucht, sich als Trägerin von Gedanken geltend zu machen. Das ist das Geheimniss der neuesten Bewegungen auf dem musikalischen Gebiet, des Strebens nach Bestimmtheit und Individualisirung der Musik, nach dem »in Ton aufgelösten Wort«. Dasselbe verdankt seinen Ursprung einer fehlerhaften Psychologie. Der Werth der Musik ist weit entfernt, abhängig zu sein von dem Werthe der Gefühle. Mag dieser steigen oder fallen, jener bildet sich völlig gleich. Ihr Gebiet sind die Tonvorstellungen, die weder Gefühle noch Gedanken sind.« Zimmermann, »Ein musikalischer Laokoon«, S. 261.

494 Hanslick, *VMS*, S. 49f.

495 Lobe, »Gegen Hanslick's »Vom Musikalisch-Schönen««, S. 74.

496 Ambros, *Gränzen*, S. 49.

zugleich aber einen Rückfall in die alte Gefühlsästhetik zu vermeiden. So weit zu gehen, den Inhalt der Musik allein aufgrund des Hanslick'schen Geistesbegriffs zu deuten, waren die meisten Kritiker allerdings nicht bereit. Für Ambros oder Brendel war dieser Begriff zu abstrakt und undeutlich,⁴⁹⁷ Vischer hielt ihn sogar für ganz leer.⁴⁹⁸ Hanslicks »tönend bewegten Formen« stellten die Inhaltsästhetiker die Definition der Musik als Kunst der wortlosen Empfindungen und der Innerlichkeit gegenüber. Diese Definition musste allerdings mit einem anderen tragenden Gedanken der idealistischen Ästhetik in Einklang gebracht werden – mit der Idee eines geschichtlich bedingten Strebens nach einem bestimmten Ausdruck. Wie ging man mit diesem Konflikt um? Brendel löst ihn in seiner Rezension von *VMS* auf spekulativem Wege. Das Wahre (Bestimmte) und das Schöne hält er zwar für zwei unversöhnliche Prinzipien, doch nur in Bezug auf die Vergangenheit. In Gegenwart und Zukunft sei eine Ausdrucksbestimmtheit auf der Grundlage einer »neuen Schönheit« möglich.⁴⁹⁹ Wie diese Synthese im Bereich der Instrumentalmusik erzielt werden soll, bleibt in seiner Rezension allerdings offen, zumal sein Hauptreferenzpunkt Wagners Opern sind. Auch Lobes oder Kullaks kritische Reaktionen auf Hanslick lassen ersehen, dass die Einheit in der Mannigfaltigkeit – die Hauptbedingung für eine Ausdrucksbestimmtheit in der Musik – oft zu einer »matten Beschwichtigungsformel«⁵⁰⁰ wird, für die es keine einheitliche kompositionstechnische Erklärung oder Begründung gibt. Während Lobe die Einheit in der Mannigfaltigkeit an den Charaktermetamorphosen eines Themas demonstriert,⁵⁰¹ führt sie Kullak in erster Linie auf das ebenmäßige rhythmische Fließen zurück.⁵⁰² Ambros fordert, dass jede Tongestalt sich dem festgefügt organischen Bau des Ganzen als dienendes, »an

497 »Der Geist, der dem Verf. [Hanslick] zufolge in dem Tonwerk enthalten sein soll, ist fast nicht mehr als ein ganz willkürliches Spiel der Phantasie, jedenfalls ein Geist, den er gar nicht näher bestimmen kann.« Brendel, »Dr. Eduard Hanslick, Vom Musikalisch-Schönen« [Rezension], S. 81. Zu Ambros vgl. Zitat auf S. 163 dieser Arbeit.

498 »Etwas Anderes aber wird er [Hanslick] mit mehr Schein glauben einwenden zu können und vielleicht ist es ernstlich seine Meinung: es gelte nämlich unser Satz nur von der bildenden Kunst und Poesie und diese freilich geben Formen mit Inhalt, etwas Anderes aber sei es mit der Musik [...]. Sonderbar wäre es nun freilich, wenn zwar die andern Künste inhaltsvolle, die Musik aber leere Formen haben, d. h. Nichts, ein Unding, einen Unsinn repräsentieren sollte.« Vischer, *Ueber das Verhältniss von Inhalt und Form in der Kunst*, S. 8f.

499 Brendel, »Dr. Eduard Hanslick, Vom Musikalisch-Schönen« [Rezension], S. 98.

500 Vgl. Joachim Brügge, »Drama und Diskurs« – oder immer das »Ganze vor Augen«: Musikalische Logik als Kategorie der Wiener Klassik, in: *Aspekte der Haydn-Rezeption. Beiträge der gleichnamigen Tagung vom 20. bis 22. November 2009 in Salzburg*, hg. von Joachim Brügge und Ulrich Leisinger, Freiburg u. a. 2011, S. 197–209, hier S. 198.

501 »Ja, die mannigfaltigsten Stimmungen läßt der ächte Komponist durch dasselbe Thema, aber stets umgewandelt, ausdrücken; die Geschichte einer Reihe von Stimmungen ist ein gutes Instrumentalwerk [...].« Lobe, »Gegen Hanslick's »Vom Musikalisch-Schönen«, S. 104f.

502 »Jedes Musikstück muß ein gegliedertes Ganzes sein. Dieses stellt in seinem Verlaufe einen durch einheitlichen Rhythmus charakterisirten Organismus dar.« Kullak, *Das Musikalisch-Schöne*, S. 79.

seinem zukömmlichen Orte erscheinendes« Glied unterordnen oder sich aus den zugrunde gelegten Themen vollständig herleiten lassen müsse.⁵⁰³ Unter den Hanslick-Kritikern ist Ambros derjenige, der es wagt, das Einheitsproblem durch die Festlegung von klaren Kompositionsregeln zu lösen.⁵⁰⁴ Auf diese Weise gelingt es ihm doch, einer haltlosen Dialektik im ästhetischen Urteil zu entkommen, in der später etwa Kullak völlig befangen bleibt. Kullaks ästhetische Schrift bringt das Eigenständige in Ambros' Ansatz sehr gut zum Vorschein, weil sie in vieler Hinsicht an Ambros anknüpft. Kullaks ästhetischer Ausgangspunkt ist identisch mit dem von Ambros: Die Instrumentalmusik wird ihrer Bestimmung untreu und verkennt ihre Fähigkeiten, »wenn sie mehr geben will als sie kann«, d. h. »wenn sie das Objective um sein selbst willen geben will«.⁵⁰⁵ Dieses Postulat erleichtert jedoch Kullaks Bewertung der Programmmusik keinesfalls, denn die ästhetischen Kategorien des Subjektiven und Objektiven sind in seiner Schrift durchaus dialektisch aufgefasst. Da Kullak in der »begrifflichen« Vergeistigung des Gefühls sowohl einen Vorteil als auch einen Nachteil sieht, kann er keine eindeutigen Forderungen an die Tonkunst stellen. Dementsprechend schwankt er auch in seiner Bewertung der Programmmusik zwischen einem positiven und einem negativen Urteil:

Es bildet sich eine Kunst aus, die nicht mehr reine Tonkunst ist, die aber in ihrer Mischgattung mit Poesie so viel Schönes, einen so eigenthümlichen Geist, so viel Bedeutung und Reiz erhält, daß sie sich eigentlich wie eine eigene Kunst in die Reihe der Künste zwischen Poesie und Musik, als Musikpoesie oder poetische Musik einschiebt und Selbständigkeit in Anspruch nehmen darf, da sie von Gesetzen beherrscht wird, die weder rein musikalisch noch rein poetisch sind, sondern von beiden etwas in sich tragen. – Sie vereinigt die beiden Grenzgebiete ihrer Faktoren [...].

Die Schattenseite des Schönheitsbegriffs ist auch hier [in der Programmmusik] eine ähnliche wie bei der Vocalmusik; die Poesie kommt zu kurz, die Musik übernimmt etwas nur theilweise Erreichbares, die Verbindung beider ist kein organisch Ganzes, das reine Gefühl wird mit Verstandesoperation versetzt.⁵⁰⁶

Obwohl Kullak es gutheißt, wenn die Programmmusik nur subjektive Stimmungen wiedergibt, bemängelt er am Ende doch die unzureichende Ideenobjektivierung in der Programmmusik:

503 Ambros, *Gränzen*, S. 178ff.

504 Gerade dafür wurde er jedoch paradoxerweise von den Formalästhetikern kritisiert. – Zimmermann moniert in seiner Rezension von *Gränzen*, dass die von Ambros gezogene Grenze zwischen Musik und Poesie bloß eine innere, auf jedes Kunstwerk analog anzuwendende »Compositionsregel« sei. Zimmermann, »Ein musikalischer Laokoon«, S. 263.

505 Kullak, *Das Musikalisch-Schöne*, S. 234, 261.

506 Ebd., S. 241, 267f.

Das Schöne ist das sinnliche Scheinen der Idee [...]. Die Programmmusik entspricht diesem Begriffe nicht präcis. [...] Jede Specialität des Inhalts wird nur annäherungsweise erreicht.⁵⁰⁷

Es ist auf Hegels Dialektik zurückzuführen, dass Kullak die Tonkunst, sei es die reine Instrumentalmusik, sei es die Vokal- oder Programmmusik, nur noch in ihrer Widersprüchlichkeit und Unvollkommenheit darzustellen vermag.⁵⁰⁸ Ambros' zuweilen ambivalente Argumentation kippt niemals in eine derart zugespitzte Dialektik um. Bereits in der Vorrede nimmt Ambros bewusst Abstand von der dialektischen Methode, die er für die Krise der Kunstkritik und -philosophie mitverantwortlich macht:

So befindet sich auch die Kunstphilosophie, die Kunstkritik in einer Trübung, von der man nicht weiß, ob sie ein Gährungsprozeß zu neuer Entwicklung oder ob sie ein Zersetzungsprozeß ist. Die dialektische Methode, eine Sache von so viel verschiedenen Gesichtspunkten aus zu betrachten, bis man absolut nicht mehr zu unterscheiden vermag, welches der richtige ist, hat auch in der Musik ihre Früchte getragen. Der Boden schwankt unter unsern Füßen, wir schweben in großer Ungewißheit über die Frage, was rechts und was links ist und ob wir auf den Füßen oder auf dem Kopfe stehen.⁵⁰⁹

Ambros' Glaube an unerschütterliche, nicht relativierbare »feste Pole«⁵¹⁰ in der Musik, seine praxisnahe Herangehensweise und spekulationsfreie, über die Zwiespältigkeit mancher ästhetischer Begriffe sich erhebende Argumentation sichern ihm im Kontext der idealistischen Musikästhetik seiner Zeit eine besondere Stellung.

⁵⁰⁷ Kullak, *Das Musikalisch-Schöne*, S. 268.

⁵⁰⁸ Vgl. hierzu: »Nach dem, was oben über die Verbindung mehrerer Künste überhaupt gesagt ist, läßt sich schon erwarten, daß wir im Laufe der nachfolgenden Erörterung eine gewissermaßen dialektische Form annehmen müssen. Es wird sich überall ein F ü r und ein W i d e r herausstellen. Die Verbindung von Musik und Poesie wird in einer Weise einen Fortschritt über die Idee der Tonkunst ergeben, derselbe wird aber in der anderen Weise in eine Entfremdung von dem reinen Geiste der Kunst in einen Rückschritt umschlagen.« Ebd., S. 242f.

⁵⁰⁹ Ambros, *Gränzen*, S. Vf.

⁵¹⁰ Vgl. ebd., S. VI.

5. Der musikästhetische Diskurs mit den Neudeutschen

Ein Jahr nach Franz Brendels offizieller Proklamation der Neudeutschen Schule⁵¹¹ erschien 1860 in Ambros' *Culturhistorischen Bildern* ein als »Die neu-deutsche Schule« betitelter Essay, in dem Ambros sich mit den beiden »Häuptern der Reformation« – Richard Wagner und Franz Liszt – befasst.⁵¹² In den fünf Jahre früher entstandenen *Gränzen* taucht Liszts Name noch gar nicht auf. Die Gründe hierfür sind naheliegend: Obwohl manche von Liszts symphonischen Dichtungen bereits vor 1855 komponiert und in der ersten Fassung uraufgeführt wurden,⁵¹³ konnte Ambros Liszts Programmmusik erst 1857 anlässlich der Prager Erstaufführungen der symphonischen Dichtungen *Tasso* und *Les Préludes* kennenlernen.⁵¹⁴ Als Hauptvertreter der zeitgenössischen Musik wird in den *Gränzen* das Doppelgestirn Wagner und Berlioz genannt.⁵¹⁵ Ausführlich setzt sich Ambros allerdings nur mit Berlioz' Programmmusik auseinander, was mit dem Themenschwerpunkt der *Gränzen* (Problematik der modernen Instrumentalmusik) zusammenhängt. Wagners romantische Opern *Tannhäuser* und *Lohengrin*, von denen vor der Veröffentlichung der *Gränzen* die erstgenannte 1854 in Prag zur Aufführung kam, behandelt Ambros nur kurz, ohne auf das viel diskutierte Thema des Verhältnisses von Musik und Drama einzugehen.

Obwohl Ambros in den *Gränzen* keineswegs als Apologet der Programmmusik und des Musikdramas aufgetreten ist, gab es unter den Neudeutschen Bemühungen, ihn anhand dieser Schrift auf ihre Seite zu ziehen; so etwa Richard Pohl, der in seiner Rezension der *Gränzen* Ambros für die Leipziger Fortschrittspartei vereinnahmte, auch wenn er zugeben musste, dass Ambros auf halbem Wege zum Fortschritt stehen geblieben sei:

⁵¹¹ Franz Brendel, »Zur Anbahnung einer Verständigung. Vortrag zur Eröffnung der Tonkünstler-Versammlung«, in: *Neue Zeitschrift für Musik* 50 (1859), Nr. 24, 10. Juni, S. 265–273, hier S. 271.

⁵¹² Ambros, *Culturhistorische Bilder*, S. 129–192. Der dritte Abschnitt dieses Essays greift auf Ambros' Aufsätze »Franz Liszt's symphonische Dichtungen« (*Prager Zeitung*, 24. und 26. April 1857) und »Franz Liszt und seine Instrumentalkompositionen« (*Oesterreichisches Morgenblatt. Zeitschrift für Kunst, Wissenschaft, Literatur und geselliges Leben* 1858, 12., 13., 14., 16. März) zurück. Allerdings hat Ambros bei der Wiederverwendung dieser Texte manche wichtige Änderungen vorgenommen. Vgl. hierzu S. 223ff. dieser Arbeit.

⁵¹³ *Ce qu'on entend sur la montagne, Festklänge, Mazeppa, Orpheus, Les Préludes, Tasso*.

⁵¹⁴ Vgl. Ambros' Essay »Franz Liszt's symphonische Dichtungen« (24., 26. April 1857).

⁵¹⁵ Ambros, *Gränzen*, S. 152f.

Sein [Ambros'] richtiger Blick, sein scharfer Verstand führt ihn auch sicher bis an die Schwelle des Neuen, er hat aber noch nicht geistige Freiheit genug, um die Schwelle des Neuen zu überschreiten. In diesem inneren Widerstreit zwischen der Erkenntnis einer vernunftgemäßen Entwicklung, und zwischen Furcht vor der weiteren Konsequenzen, ist auch die Quelle der Widersprüche zu suchen, von denen der Verfasser nicht frei zu sprechen ist. [...]

Was diese ästhetischen Untersuchungen aber vor Allen uns bekannten noch besonders auszeichnet, ist, daß der Verfasser die Werke von Berlioz und Wagner bereits in den Kreis seiner Betrachtungen gezogen hat, und sie mit offenkundiger Vorliebe und meist auch mit sicherem, feinem Verständnis behandelt. Dadurch hat er schon mit der ästhetischen Vergangenheit tatsächlich gebrochen und bekennt sich somit indirect zu unserem Glauben.⁵¹⁶

Mit Blick auf die Rezeptionsgeschichte ist es also durchaus berechtigt, Ambros' *Grenzen* in den Kontext der Neudeutschen Musikästhetik zu stellen. Da diese jedoch äußerst heterogen war,⁵¹⁷ werden im vorliegenden Kapitel Ambros' Ansichten in drei selbstständigen Abschnitten – in Bezug auf die musikästhetischen Anschauungen Brendels, Wagners und Liszts – behandelt.

5.1 Franz Brendel

Ambros schickt seiner Schrift einige Überlegungen über den Stand der zeitgenössischen Musik voraus, die sehr pessimistisch ausfallen. Seiner Meinung nach haben die beiden Entwicklungstendenzen der Musik – ihre Zuflucht in die »klassische Zeit« auf der einen Seite und die Flucht zu den außermusikalischen Ideen auf der anderen Seite – die Tonkunst an einen »bedenklichen Punkt«⁵¹⁸ geführt. Ambros kritisiert das Ignorieren musikalischer Regeln, die überspitzte Verfeinerung in Harmonik, Rhythmik, Melodiebildung und Instrumentierung; kurz, er wirft den modernen Komponisten ihre Vorliebe für Luxus, Spekulation und leere Virtuosität vor. Die Geflogenheit, den Ausbruch aus den klassischen Kompositionsregeln durch die Geniefreiheit zu rechtfertigen, greift er nun scharf an,⁵¹⁹ obwohl er sich dazu in den Berlioz-Kriti-

⁵¹⁶ Pohl, »Die Grenzen der Musik und Poesie« [Rezension], S. 105, 107.

⁵¹⁷ Vgl. hierzu Ramroth, *Robert Schumann und Richard Wagner im geschichtsphilosophischen Urteil von Franz Brendel*, S. 147; Detlef Altenburg, »Die Neudeutsche Schule – eine Fiktion der Musikgeschichtsschreibung?«, in: *Liszt und die Neudeutsche Schule* (Weimarer Liszt-Studien 3), hg. von Detlef Altenburg, Laaber 2006, S. 9–22, hier S. 11.

⁵¹⁸ Ambros, *Grenzen*, S. I.

⁵¹⁹ Ebd., S. III.

ken der Jahre 1845 und 1846 noch hatte verleiten lassen.⁵²⁰ Sein skeptisches Urteil über den Stand der nachbeethovenschen Musik erinnert sehr an die Analyse, die Brendel ein Jahr zuvor zu Beginn seiner Abhandlung *Die Musik der Gegenwart und die Gesamtkunst der Zukunft* gemacht hatte. Auch Brendel missbilligt die Effekthascherei, die Steigerung äußerer Mittel und die inhaltliche Verflachung der zeitgenössischen Musik, zugleich moniert er ihren Hang zur Epigonalität.⁵²¹ Beide Autoren sind sich also darüber einig, dass sich die Tonkunst in einer Verfallsphase befinde,⁵²² jeder zieht aus dieser Feststellung allerdings andere Schlussfolgerungen. Brendel teilt, zumindest zu Beginn seiner Karriere, als er unter dem Einfluss von Wagners Theorie des Gesamtkunstwerks steht, die Ansicht, dass die Instrumentalmusik als Sonderkunst ihre Bahn durchlaufen habe, um sich im Musikdrama mit anderen Künsten zu vereinen und so in eine neue, geschichtlich »notwendige« Phase ihres Daseins einzutreten.⁵²³ Einen Ausweg aus dieser Krise der Instrumentalmusik sucht Brendel mithin in einer Vereinigung der Künste untereinander – in der Rückkehr zum griechischen Ideal. Ähnlich wie Wagner sieht Brendel die Ursache für die Krise der Instrumentalmusik in deren Streben nach einem bestimmten Ausdruck. Zwar hält er das Bemühen um einen bestimmten Ausdruck auf dem Gebiet der Instrumentalmusik nicht ausgesprochen für einen Irrtum wie Wagner,⁵²⁴ doch ist er davon überzeugt, dass diese Entwicklungstendenz zwangsläufig zum Übergang von der Instrumentalmusik zum Musikdrama führen muss.⁵²⁵ Für Ambros ist ein solches Szenarium musikgeschichtlicher Entwicklung unhaltbar. Gleich in der Vorrede der *Gränzen* greift er die damals beliebte Morgen-/Abendrot-Metapher auf, um sich sowohl von den Konservativen, die die Gegenwart nur als Abendröte der alten Kunst wahrnehmen, als auch von den Verfechtern der »neu beginnenden Kunst« zu distanzieren.⁵²⁶ Mit der neu be-

520 Vgl. dazu S. 69 dieser Arbeit.

521 Franz Brendel, *Die Musik der Gegenwart und die Gesamtkunst der Zukunft*, Leipzig 1854, S. 1–9.

522 Ebd., S. 16, 19; Ambros, *Gränzen*, S. I, IIIf.

523 Brendel, *Die Musik der Gegenwart*, S. 19; ders., *Geschichte der Musik*, Bd. 2, S. 312. Im Unterschied zu Wagner hält Brendel jedoch nicht nur die Vereinigung der Künste selbst, sondern auch die lange, ihr vorausgegangene Etappe der Trennung für geschichtlich notwendig und durchaus gerechtfertigt. Vgl. *Die Musik der Gegenwart*, S. 156; *Geschichte der Musik*, Bd. 2, S. 312.

524 Wagner, *Oper und Drama*, Bd. 3, S. 278.

525 Brendel, *Geschichte der Musik*, Bd. 2, S. 292.

526 Ambros, *Gränzen*, S. V. Vgl. hierzu: »Es schwebt eine seltsame Röte am Himmel, ob Abend- oder Morgenröte, weiß ich nicht. Schafft fürs Licht!« Schumann, »Aus Meister Raros, Florestans und Eusebius' Denk- und Dichtbüchlein«, in: ders., *Gesammelte Schriften*, Bd. 1, S. 18. Zur Verwendung dieser Metapher im sozial-politischen Kontext des Vormärz vgl. András Gedö: »Dieser Morgen war bei den jungdeutschen Literaten von der Juli-Revolution datiert. So wurde die Gegenwart *historisch lokalisiert* als ein Zeitraum zwischen Abenddämmerung und Anfang eines neuen Morgens, dessen *kritische* Wesensart – als im Spannungsverhältnis von französischem Revolutionsgeschehen und deutscher Misere begründet – identifiziert war.« »Philosophie zwischen den Zeiten. Auseinandersetzungen um den Philosophiebegriff im Vormärz«, in:

ginnenden Kunst ist unmissverständlich Wagners Gesamtkunstwerk der Zukunft gemeint. Ambros ironisiert seine »ungeahnte Herrlichkeit«, die »alles frühere nur als Vorbereitung, als Entwicklungsgang« erscheinen lasse.⁵²⁷ Selbst im letzten Kapitel, wo er Berlioz' Programmmusik als einen unvollkommenen Abschluß einer ganzen Musikrichtung bezeichnet,⁵²⁸ ist er weit davon entfernt, die Krise der Instrumentalmusik zur Geburtsstunde von Wagners Gesamtkunstwerk der Zukunft umzudeuten. Vielmehr nennt er Wagner hier in einem Atemzug mit Berlioz als Komponisten, der zum Teil bis an den äußersten Grenzpunkt der Musik gegangen ist.⁵²⁹

Nach Brendels Auffassung markiert das Finale von Beethovens Neunter Symphonie den endgültigen Übergang der Instrumentalmusik vom unbestimmten zum bestimmten Ausdruck. Obwohl das im Finale der Neunten exponierte Wort von Brendel als die »letzte Bestimmtheit«⁵³⁰ apostrophiert wurde, hat Brendels Formel

Philosophie und Literatur im Vormärz. Der Streit um die Romantik (1820–1854), hg. von Walter Jaeschke, Hamburg 1995, S. 1–39, hier S. 8.

- 527 Ambros, *Gränzen*, S. V. Die Einstellung zur Musik der Vergangenheit ist auch in späteren Jahren Ambros' Hauptkritikpunkt an der Ästhetik der Neudeutschen. Vgl. etwa: »Ich gestehe ganz offen, daß ich nicht genug musikalischer Zukunftsmensch bin, um solche unschätzbare Perlen der reinsten musikalischen Schönheit [Beethovens Sonate D-Dur op. 12 Nr. 1] nicht mit Freude anzunehmen. Die besten Schätze [...] sollen und dürfen nicht wegen Theorien von höchst zweifelhafter Richtigkeit oder gar wegen einer rein subjektiven Vorliebe für anderweitige Richtungen in die Rumpelkammer geworfen werden.« [Rezension in der Rubrik »Musikalisches«] in: *Prager Zeitung* 1857, 21. März; vgl. auch [Rezension in der Rubrik »Prager Theater«] (4. September 1855); *Culturhistorische Bilder*, S. 142, »Wagneriana. Die Aufführung von Richard Wagner's »Nibelungen«, in: *Neue Freie Presse* 1871, Nr. 2480, 22. Juli; »Wagneriana II« (24. August 1871). In diesem Zusammenhang muss allerdings angemerkt werden, dass Ambros über Brendels und Wagners Ästhetik etwas pauschal urteilte, ohne zu berücksichtigen, dass sich Brendel von Wagners Ansichten zunehmend distanzierte. Insbesondere war Brendel in späteren Jahren darum bemüht, die Radikalität der These vom »überwundenen Standpunkt« zu mildern: »[...] ich bekämpfe das einseitige Hangen am Alten ebensosehr, wie einen sich überstürzenden Fortschritt, der bei einer unzulässigen Bevorzugung der Gegenwart die Vorzeit fallen lässt, wohl gar geringschätzig behandelt.« Brendel, *Die Geschichte der Musik*, Bd. 2, S. 342. »[...] die alten Größen gehören dem überwundenen Standpunkt an, nicht aber um in die Rumpelkammer geworfen zu werden, sondern als unsterbliche Gestalten in dem Pantheon der Geschichte dazustehen.« »F. Liszt's neueste Werke und die gegenwärtige Parteistellung«, in: *Neue Zeitschrift für Musik* 47 (1857), Nrn. 12–15, 18., 25. September, 2., 9. Oktober, S. 121–124, 129–133, 141–144, 153–159, hier S. 132. Diese Meinungsänderung schlägt sich auch in Brendels Definition des Fortschritts nieder. Am Anfang vergleicht Brendel den geschichtlichen Fortschritt mit einem immer höher werden den Bau (»Die Stufenfolge der Künste im Fortgange der Weltgeschichte«, in: *Neue Zeitschrift für Musik* 31, 1849, Nr. 5, 15. Juli, S. 21–26, hier S. 21), nach einigen Jahren betonte er, dass das Spätere verglichen mit dem Früheren nicht das absolut Größere sein müsse (»F. Liszt's symphonische Dichtungen«, in: *Neue Zeitschrift für Musik* 49, 1858, Nrn. 8–14, 20., 27. August, 3., 10., 17., 24. September, 1. Oktober, S. 73–76, 85–88, 97–100, 109–112, 121–123, 133–136, 141–143, hier S. 133).

- 528 Ambros, *Gränzen*, S. 152.

- 529 Ebd., S. 153.

- 530 Brendel, *Geschichte der Musik*, Bd. 2, S. 49.

vom bestimmten Ausdruck im Laufe der Zeit mehrere Fassungen erfahren.⁵³¹ Dass der »bestimmte Ausdruck« mit einem Übergang vom Gefühl zur Vorstellung beziehungsweise mit dem Anschluss der Musik an die Poesie verbunden ist, war eine spätere Interpretation von Brendel.⁵³² Am Anfang betrachtete er auch die »in Worte fassbaren« Seelenzustände als bestimmt.⁵³³ Daraus wird ersichtlich, dass die Formel vom »bestimmten Ausdruck« von der Ästhetik des Poetischen ausgegangen war. Brendel nahm schon immer die Instrumentalmusik als Kunst der Innerlichkeit wahr.⁵³⁴ Diese poetische Quintessenz fand er vor allem in Beethovens Instrumentalmusik, während er sie bei Berlioz vermisste:

Wenn dort [bei Beethoven] die bestimmte Charakterzeichnung häufig auch wieder in der Unbestimmtheit und Allgemeinheit des musikalischen Ausdrucks verschwimmt, so zeigt sich dieselbe hier [bei Berlioz] zu einer Höhe gesteigert, dass wir mit Händen zu greifende Gestalten vor uns zu haben meinen, aber eine kahle Wirklichkeit, ohne poetische Erregung, ohne das innere Leben und Weben der Stimmungen. [...] Wir finden einen Hauptreiz der Instrumentalmusik in dem Unbestimmten, und begnügen uns daher mit der Erfassung der Idee im Allgemeinen, während wir das Einzelne dem freien Spiel der Phantasie überlassen.⁵³⁵

Die Begriffe »Empfindung«, »Stimmung«, »Innerlichkeit« bezeichnen in Brendels Ästhetik jedoch nicht nur Unbestimmtheit und Allgemeinheit des Ausdrucks, sondern auch eine spezifische Art des Umgangs mit dem bestimmten Ausdruck, nämlich die Überwindung der Charaktergegensätze durch eine einheitliche Stimmung. War die Stimmungseinheit, unter der Brendel auch formale Geschlossenheit und Entbehrlichkeit des Programms verstand⁵³⁶ und die er auf mustergültige Weise in Beethovens Instrumentalmusik ausgeprägt fand, aus der Sicht der Theorie vom bestimmten Ausdruck aber eine realistische Forderung? Bereits in seinem frühen Aufsatz »Schumann mit Rücksicht auf Mendelssohn« weist Brendel darauf hin, dass die Ausdruckssteigerung unausweichlich zum Zerfall des Formganzen in Einzelteile, mithin zur formalen Komprimierung und Charakterzeichnung auf engstem Raum führt.⁵³⁷ Wenn Brendel für Berlioz' höchst expressive Musik eine einheitliche Stimmung bzw. ein

531 Vgl. hierzu Gerhard J. Winkler, »Der ›bestimmte Ausdruck‹. Zur Musikästhetik der Neudeutschen Schule«, in: *Liszt und die Neudeutsche Schule*, S. 39–53, hier S. 40, 47f.

532 Franz Brendel, »Programmmusik«, in: *Anregungen für Kunst, Leben und Wissenschaft* 1 (1856), S. 82–92, hier S. 87.

533 Brendel, »Schumann mit Rücksicht auf Mendelssohn«, S. 81.

534 Vgl. etwa Brendel, »Die Stufenfolge der Künste«, S. 25; ders., *Geschichte der Musik*, Bd. 2, S. 170f.

535 Brendel, *Geschichte der Musik*, Bd., S. 243–245. Ähnlich wie Schumann (vgl. S. 75 dieser Arbeit) führte Brendel diesen Zug von Berlioz' Musik auf den nationalen Ursprung zurück. Ebd., S. 247.

536 Brendel, »Programmmusik«, S. 84, 86, 91.

537 Brendel, »Schumann mit Rücksicht auf Mendelssohn«, S. 82.

»inneres Band der Empfindung«⁵³⁸ einfordert, verlangt er im Grunde etwas, das in seinen Augen nur unter der Bedingung einer Verflachung des musikalischen Ausdrucks oder aber der Beschränkung auf kleine Formen (Charakterstück) zu erzielen ist.⁵³⁹ Zugespitzt gesagt wurde das Fordern einer »Einheit der Stimmung« also zu einer Parole, deren konkrete Umsetzung in der großen symphonischen Form für Brendel solange im Dunklen lag, bis Liszt eine neue Idee des Symphonischen entwickelt hatte, die auf dem Prinzip der thematischen Transformation und der Mehrsätzigkeit in der Einsätzigkeit beruht.⁵⁴⁰

Ähnlich wie Brendel deutet Ambros den Begriff Ausdrucksbestimmtheit in einer ambivalenten Art. Auf der einen Seite koppelt er den bestimmten Ausdruck an äußerliche Begebenheiten, denen er innere, nicht in Worte fassbare Vorgänge entgegenstellt. Auf der anderen Seite versteht er Ausdrucksbestimmtheit als eine besondere Art von Anordnung und Organisation der Stimmungen (»Stimmungen in psychologischem Zusammenhang«). Die letztgenannte, auf Marx zurückgehende Deutung⁵⁴¹ eröffnet Ambros die Möglichkeit, das Streben der Musik nach einem bestimmten Ausdruck zu berücksichtigen, ohne die Definition der Musik als Sprache der Empfindung aufgeben zu müssen. Diese Definition hält sich Ambros insbesondere bei der Bewertung von Berlioz' Musik vor Augen. Ihr ästhetischer Wert wird in den *Gränzen* daran gemessen, ob sie im Reich der Stimmungen verbleibt, mit anderen Worten, ob sie auf das Programm verzichten kann.⁵⁴² Die Brendel'sche Forderung, dass die Stimmung einheitlich sein solle, stellt Ambros im Zusammenhang mit Berlioz' *Harold*-Symphonie, an der er die zu scharfen Kontraste zwischen den einzelnen Sätzen tadelt. Die Stimmungseinheit begreift Ambros jedoch nicht nur als Fortentwicklung der Stimmung von Satz zu Satz bis zu einem befriedigenden Abschluss, sondern auch als Logik der thematischen Behandlung: Jede Tongestalt müsse sich von den zugrunde gelegten Themen vollständig herleiten lassen.⁵⁴³ Diese rein kompositionstechnische Dimension erhält Brendels Einheitsbegriff erst später in der Rezeption von Liszts symphonischen Dichtungen. Im Aufsatz »F. Liszt's symphonische Dichtungen« spricht Brendel nicht nur vom »Band

538 Brendel, *Geschichte der Musik*, Bd. 2, S. 248.

539 Vgl. Brendel, »Schumann mit Rücksicht auf Mendelssohn«, S. 82.

540 Vgl. hierzu Robert Determann: »Der Fortschritt zu größerer Bestimmtheit des Ausdrucks scheint [...] mit den traditionellen einheitsstiftenden Kategorien nicht vereinbar zu sein. Die Forderung des »Übergewichts der Idee« und der gleichzeitige Anspruch einer gefühlsmäßig erfassbaren Inhalt-Form-Einheit müssen, um zum eigentlichen Ziel, der Einheit des »Dichterisch-Musikalischen«, zu gelangen, eine durchgreifende Veränderung der musikalischen Form zur Folge haben.« *Begriff und Ästhetik der »Neudeutschen Schule«*. Ein Beitrag zur Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts (Sammlung musikwissenschaftlicher Abhandlungen 81), Baden-Baden 1989, S. 158.

541 Vgl. S. 121 dieser Arbeit.

542 Ambros, *Gränzen*, S. 65, 143.

543 Ebd., S. 178.

der Stimmung«, sondern auch vom logischen Zusammenhang der thematischen Arbeit und von der technisch-musikalischen Vereinheitlichung.⁵⁴⁴ Liszts Werke haben Brendel letztlich überzeugt, dass die Instrumentalmusik nicht nur im Rahmen des Gegebenen weiter bestehen, sondern dass sie auf dem Gebiet der Programmmusik wirklich *fortschreiten* kann.⁵⁴⁵ Aufgrund von neuen Musikerfahrungen modifiziert Brendel zum einen Wagners These⁵⁴⁶ über das Ende der Symphonie nach Beethoven,⁵⁴⁷ zum anderen weist er Berlioz eine Vermittlerrolle im geschichtlichen Wandel der Instrumentalmusik zur Programmmusik zu.⁵⁴⁸

Ambros ist die Idee einer Transformation der Instrumentalmusik in die Programmmusik fremd. Zugleich veranlasst ihn seine Kritik an der Programmmusik nicht dazu, für das Primat der reinen Instrumentalmusik einzutreten. Im letzten Kapitel der *Gränzen* beruft er sich vorwiegend auf Beethovens *Pastorale*, die er

544 Brendel, »F. Liszt's symphonische Dichtungen«, S. 86, 99.

545 »Liszt's Werke [...] sind [...] einerseits eine Konsequenz des Bisherigen, andererseits aber ist darin eine neue Stufe, ein neuer Ausgangspunkt erreicht.« Brendel, »F. Liszt's symphonische Dichtungen«, S. 111. Mit der Zeit nimmt Brendel immer mehr Abstand von Hegels Geschichtsphilosophie. Die These über das »Ende der Kunst« wird bei Brendel nicht nur dadurch modifiziert, dass der Endpunkt auf unbestimmte Zeit in die Zukunft verlegt wird, sondern auch dadurch, dass an einen fort dauernden Regenerierungsprozess in der Kunst geglaubt wird. Argumente, mit denen Brendel seine These unterstützt, haben dabei einen durchwegs nationalen Beigeschmack: »Bei jenen Völkern, wo der Accent auf der sinnlichen Seite der Kunst liegt, bei den Alten sowol, als auch bei den Italienern, folgt schließlich Verfall und Untergang. Der germanische Geist dagegen nimmt aus der Berührung mit dem sinnlichen Element, aus der Sättigung damit, jedesmal nur den Impuls zur Rückwendung zum Geistigen, zu einem erneuten Aufschwung.« *Franz Liszt als Symphoniker*, Leipzig 1859, S. 32. Zu Brendels Auseinandersetzung mit Hegel vgl. auch Ramroth, *Robert Schumann und Richard Wagner im geschichtsphilosophischen Urteil von Franz Brendel*, S. 76–92.

546 Wagner, *Das Kunstwerk der Zukunft*, S. 96; ders., *Oper und Drama*, Bd. 3, S. 282.

547 Beethovens Neunte Symphonie hat Brendel nicht mehr als die letzte Symphonie überhaupt, sondern als die letzte Symphonie »alten Styles« angesehen. Brendel, »F. Liszt's symphonische Dichtungen«, S. 111.

548 Die Entwicklungslinie von Beethoven über Schumann und Berlioz bis zu Wagner (*Geschichte der Musik*, Bd. 2, S. 250) muss in Brendels späteren Schriften zugunsten des »Komponistenstammbaums« Beethoven – Schumann – Berlioz – Liszt zurückweichen (*Liszt als Symphoniker*, S. 6). Vgl. auch Ramroth, *Robert Schumann und Richard Wagner im geschichtsphilosophischen Urteil von Franz Brendel*, S. 111. Bezüglich der Verortung Berlioz' im Kreis der Neudeutschen Schule vgl. die Entwicklung von Brendels Ansichten: »So [...] soll auch B e r l i o z nach der Meinung dieser Vielwissenden zur Partei gehören, und seine Richtung durch dieselbe zur Geltung gebracht werden. Und doch denkt B e r l i o z selbst nicht entfernt daran, mit den Bestrebungen der »Zukunftsmusik« zu sympathisieren. Er ist spezifischer Musiker wie alle früheren Meister. [...] Schon der Umstand, daß er nicht deutsch versteht, schließt ihn aus [...]«, Brendel, »F. Liszt's neueste Werke«, S. 154. »Nicht der Geburtsort kann in geistigen Dingen entscheidend sein [...] und in diesem Sinne schlug ich daher die Bezeichnung: n e u d e u t s c h e S c h u l e, für die ganze nach-Beethoven'sche Entwicklung vor.« Brendel, »Zur Anbahnung einer Verständigung«, S. 272.

im Grunde als Anknüpfungspunkt für eine »gesunde« (im Reich des Poetischen verbleibende) Programmmusik betrachtet. Es ist in erster Linie der zielgerichtete Charakter des Werkganzen,⁵⁴⁹ den Ambros an diesem Werk rühmt. Die Einheit des Musikalischen und Poetischen erblickt Ambros darin, dass ein leitender Grundgedanke in den einzelnen Sätzen verschiedene Entwicklungsstadien durchläuft, bis er am Schluss seine Vollendung findet. Am Ende geht Ambros allerdings von einem anderen Einheitsbegriff aus: Er fordert, dass jede Einzelheit sich dem festgefügt organischen Bau des Ganzen als dienendes, »an seinem zukömmlichen Orte erscheinendes« Glied, unterordnen müsse.⁵⁵⁰ Einen Verstoß gegen diese Regel billigt er nur im Sinne einer kleinen Abweichung vom gegebenen Schema (»Der Componist kann an rechter Stelle auch anderwärts einen ganz neuen thematischen Gedanken bringen [...]«)⁵⁵¹. Die Kongruenz zwischen ästhetischen Charakteren und formalen Funktionen (hauptsächlich der Sonatenhauptsatzform) wird nun als eine Hauptregel formuliert, obwohl sie aus den vorausgegangenen Kapiteln nicht zwingend hervorgeht. Ambros richtet in seinen Beethoven-Analysen sein Augenmerk vielmehr auf die zyklische Prozessualität, nicht auf das Verhältnis zwischen ästhetischen Charakteren und formalen Funktionen innerhalb des Sonatenhauptsatzes, welches, wie Dahlhaus nahelegt, bei Beethoven häufig durch Irregularitäten und »Phasenverschiebungen« gekennzeichnet ist.⁵⁵² Dass Ambros am Ende seiner Schrift unter Berufung auf Beethoven eine Anpassung der Thematik an die formalen Funktionen der Sonatenhauptsatzform fordert,⁵⁵³ ist eine Konsequenz seiner Unzufriedenheit mit Berlioz' Lösung. Seine Forderungen erwecken den Eindruck, dass er die Krise der zeitgenössischen Instrumentalmusik durch einen »bewussten musikhistorischen Rekurs«⁵⁵⁴ zu überwinden trachtet. Dieser »Rekurs« ist allerdings weder Zeichen einer völligen Verschllossenheit gegenüber formalem Fortschritt noch einer Blindheit für die höchst individualisierten Formlösungen Beethovens.⁵⁵⁵

Hätte Ambros zur Zeit der Abfassung der *Grenzen* bereits Erfahrungen mit Liszts Programmmusik gehabt, wären seine Schlussresultate gewiss weniger konservativ ausgefallen. Liszts Verfahren der thematischen Transformation nach dem Plan des

549 Selbst der erste Satz der *Pastorale*, ein Satz mit kontemplativem Sujet, zeichnet sich durch diesen dramatisch-zielgerichteten Charakter aus. Vgl. Dahlhaus, *Die Musik des 19. Jahrhunderts*, S. 154.

550 Ambros, *Grenzen*, S. 178.

551 Zum vollständigen Zitat siehe S. 118 dieser Arbeit.

552 Dahlhaus, *Ludwig van Beethoven*, S. 144ff.

553 Ambros, *Grenzen*, S. 179f.

554 Vgl. hierzu Wolkenfeld, *Ambros' »Geschichte der Musik«*, S. 98.

555 Vgl. hierzu *Grenzen*, S. 180f., wo Ambros auf manche höchst originellen Formmomente in Beethovens Klaviersonaten eingeht (z. B. auf den Übergang vom langsamen Satz zum Finale in der Klaviersonate f-Moll op. 57).

mehrsätzigen Zyklus beruht auf der Idee, dass der Hörer die Charaktermetamorphosen, die der zyklischen Dramaturgie folgen, als notwendig und logisch empfinden soll. Wird ein logisches Formprinzip aufgegeben, muss ein neues an dessen Stelle treten. Genau in diesem Sinne äußert sich Ambros an der Stelle, an der er Bedingungen für formale »Novationen« setzt:

Drängt alles vorgängige zu dem Eintritte des neuen Motives, so daß es der Hörer bei dem wirklichen Eintritte nicht bloß billig t, sondern es so zu sagen, als ein naturgemäße s e r w a r t e t hat, so ist [...] eine solche Novation eine »erlaubte«.⁵⁵⁶

5.2 Richard Wagner

Bereits Ambros' erste Wagner-Kritik, 1854 aus Anlass der Prager Erstaufführung von *Tannhäuser* entstanden,⁵⁵⁷ wird durch eine Spannung zwischen einem insgesamt günstigen Urteil über das Werk und einer entschiedenen Distanzierung von einer pro-Wagner'schen Propaganda gekennzeichnet. Auch in der Vorrede der *Grenzen* äußert sich Ambros mit Missbehagen über den »Zank der Parteien«⁵⁵⁸, während die Besprechung von Wagners Opern selbst – Ambros stützt sich auf *Tannhäuser* und *Lohengrin*⁵⁵⁹ – insgesamt positiv ausfällt. Schon allein der *Tannhäuser* vermag nach Ambros »seinem Schöpfer ein[en] Ehrenplatz bei den Besten zu sichern«⁵⁶⁰. Die auf dem romantischen Prinzip der Einheit der Künste beruhende Idee des Gesamtkunstwerks wird von Ambros »auf theoretischem Felde«⁵⁶¹ gutgeheißen. Ob die praktische Umsetzung dieser Idee gerechtfertigt ist, bleibt in der Vorrede der *Grenzen* dahingestellt. An einer späteren Stelle seiner Schrift bezeichnet Ambros die Missa der katholischen Kirche als »Gesamtkunstwerk«.⁵⁶² Eine kirchliche Messeaufführung, bei der Musik und Poesie sich mit Malerei und Architektur vereinen, schildert Ambros hier als ein wahrhaftes Gesamtkunstwerkerlebnis. Gerade hier findet man Keime von Ambros' späterer Kritik an Wagners Gesamtkunstwerkkonzept: Die Verbindung von

556 Ambros, *Grenzen*, S. 179f.

557 »Zur Vorbereitung für den Tannhäuser« (12., 13., 21. November 1854).

558 Ambros, *Grenzen*, S. V.

559 *Tannhäuser* kam 1854, *Lohengrin* 1856 in Prag zur Aufführung. Ausgewählte Teile aus beiden Opern wurden allerdings schon 1853 in Prag konzertant aufgeführt. Zu den Erstaufführungen von Wagners Musik in Prag vgl. Petr Vít, »Pozadí pražského wagnerovství v padesátých letech 19. století« [»Der Hintergrund des Prager Wagnertums in den fünfziger Jahren des 19. Jahrhunderts«], in: *Hudební věda* 22 (1985), Nr. 3, S. 209–215.

560 Ambros, *Grenzen*, S. 98.

561 Ebd., S. VIII.

562 Ebd., S. 81f.

Ton-, Dicht- und Tanzkunst erscheint Ambros der Bezeichnung »Gesamtkunst« unwürdig.⁵⁶³

Im Licht des positiven Urteils über *Tannhäuser* und *Lohengrin* wirkt die Gleichstellung von Berlioz und Wagner im letzten Kapitel der *Grenzen* befremdend.⁵⁶⁴ Die Anmerkung, Berlioz und Wagner seien an einen Punkt gelangt, »wo alle Musik schon aufhört«, formuliert Ambros offenbar eher aufgrund von Wagners Theorie des Gesamtkunstwerks als aufgrund der klingenden Wirklichkeit seiner Werke. Die Trennung zwischen der Rezeption von Wagners theoretischen Schriften auf der einen und dem Erleben der Musik Wagners auf der anderen Seite, die typisch für Ambros' spätere Wagner-Kritiken wird,⁵⁶⁵ macht sich somit schon in den *Grenzen* bemerkbar.

Ambros kommt in den *Grenzen* auf die romantischen Opern *Tannhäuser* und *Lohengrin* an der Stelle zu sprechen, an der die Musik als Sprache des »Unaussprechlichen« charakterisiert wird.⁵⁶⁶ Wenden wir uns in diesem Zusammenhang Wagners Begriff des »Unaussprechlichen« zu. Das Streben nach einem bestimmten Ausdruck wird in Wagners Musikästhetik als Beginn einer dialektischen Phase in der Geschichte der Instrumentalmusik dargelegt: Die Musik verliere ihre ursprüngliche Motivierung im Tanz, ohne auf dem Weg zu einem bestimmten Ausdruck die nötige Expressivität erreichen zu können. Wagner zufolge bleibe sie unverständlich, solange sie nicht im Musikdrama aufgehe, wo sie durch die »dichterische Absicht« eine neue Motivierung erlange.⁵⁶⁷ Im Musikdrama werde sie zu einem »See der Harmonien«, deren klangvolle Wellen den Gesang (in Wagners Terminologie auch: »Versmelodie«, »Wortversmelodie«, »Worttonsprache«)⁵⁶⁸ tragen.⁵⁶⁹ Die Instrumentalmusik (Orchestermusik) ist

563 »Wagner stellt die Trias der Ton-, Dicht- und Tanzkunst zusammen [...]; und die bisher mit Recht für untergeordnet, ja unter den eigentlich schönen Künsten nicht für hoffähig geachtete Tanzkunst sieht sich plötzlich in dieser Triplealliance zu einer Großmacht erhoben. Desto schlimmer kommen die andern, w i r k l i c h e n Künste weg. Die Architektur hat Nichts weiter mehr zu thun, als einen würdigen Schauplatz zu schaffen, d. h. ein entsprechend aufgeputztes Gerüste, denn mehr ist im Grunde ein Theater nicht. Die arme Malerei sieht sich vollends auf das Geklecks der Decorationspinselei angewiesen, und die Skulptur muß um Vergünstigung bitten, in die Nischen des »würdigen Schauplatzes« Statuen großer Männer u. dgl. stellen zu dürfen, damit sie nur überhaupt Etwas zu thun bekommt.« *Culturhistorische Bilder*, S. 137. Vgl. dazu auch Naegele, *August Wilhelm Ambros*, Kap. II, S. 14.

564 Ambros, *Grenzen*, S. 153.

565 Vgl. hierzu S. 228f. dieser Arbeit.

566 Ambros, *Grenzen*, S. 73ff.

567 Wagner, *Das Kunstwerk der Zukunft*, S. 86, 96f.; ders., *Oper und Drama*, Bd. 3, S. 277ff. Vgl. hierzu auch Dahlhaus, *Die Musik des 19. Jahrhunderts*, S. 193f.

568 Wagner, *Oper und Drama*, Bd. 4, S. 173, 181. Die Versmelodie ist in Wagners Ästhetik eine untrennbare Einheit von Musik und Wort. Die vom Text losgelöste Melodie ist die »absolute Melodie« des Orchesters. Vgl. ebd., S. 168.

569 Zu Wagners metaphorischer Beschreibung des Verhältnisses zwischen Orchester und Versmelodie s. ebd., S. 172.

nach Wagner nicht fähig, sich den wortbestimmten Ausdruck der Wortversmelodie anzueignen, dafür kann sie jedoch im Musikdrama die Sprache des Unaussprechlichen erlernen.⁵⁷⁰ Sie geht über das Wort hinaus, ohne sich jedoch von ihm zu lösen. Die Macht der Instrumentalmusik im Musikdrama besteht für Wagner zum einen darin, dass sie die »Empfindungsseite« der Worttonsprache hörbar mache (ähnlich wie die Gebärde sie sichtbar mache), zum anderen darin, dass sie den Empfindungsinhalt auch dort vergegenwärtige, wo das bestimmte Wort unausgesprochen bleibe bzw. die betreffende Bühnengestalt oder der Gegenstand nicht gegenwärtig sei. Hierdurch erfülle sie die Funktion von Ahnung und Erinnerung.⁵⁷¹ Das Unaussprechliche, wie Wagner es auffasst, ergibt sich somit aus einem Zusammenwirken der einzelnen Komponenten des Musikdramas, also von Orchestermusik, Versmelodie und Gebärde.⁵⁷²

Ambros wählt als erstes Beispiel für den Ausdruck des Unaussprechlichen in der Oper das Jubelduett aus Beethovens *Fidelio*. Anhand der Szene des Wiedertreffens dokumentiert er, wie die Orchestermusik nach dem Ausruf »Leonore – Florestan« einen mit Worten unausdrückbaren Gefühlsinhalt vermittelt.⁵⁷³ Anschließend führt er zwei kurze Beispiele für das Unaussprechliche aus Wagners *Tannhäuser* und *Lohengrin* an:

So im Tannhäuser der gehaltene Quartsextakkord, in welchem der Name Elisabeth, so oft er mit Bedeutung genannt wird, wie in einer Glorie schwebt, so im Lohengrin die Musik, welche Elsas erstes Auftreten verkündet.⁵⁷⁴

Im Einklang mit Wagner deutet Ambros hier das Unaussprechliche in der Orchestermusik als Vermittlung zwischen Gegenwärtigem und Nicht-Gegenwärtigem bzw. als Offenbarung von Empfindungen, die im Wort verborgen liegen. Das dritte Beispiel aus *Tannhäuser* – die Musik vor dem Erscheinen der Venus im dritten Akt – lässt allerdings erkennen, dass Ambros im Unterschied zu Wagner das Unaussprechliche in der Musik allein sucht. Anstatt im Erscheinen der Venus und in den ihr in den Mund gelegten Worten eine bestätigte Ahnung zu erblicken, stellt er die dürren Worte der mächtigen Musik gegenüber:

Wenn beim Erscheinen der Venus im dritten Akt des Tannhäusers das lockende Motiv der Syrenen [...] von den Violinen mit Begleitung klopfender Bläser angestimmt wird, ist es nicht, als breche ein ganzer Lavastrom glühender Sinnlichkeit hervor, noch ehe Venus ein Wort gesprochen? Und w a s spricht sie? »Willkommen, ungetreuer Mann, schlug Dich die Welt in Acht und Bann« u. s. w. Sie kann der dramatischen Situation

570 Wagner, *Oper und Drama*, Bd. 4, S. 173.

571 »Der lebengebende Mittelpunkt des dramatischen Ausdruckes ist die V e r s m e l o d i e, auf sie bezieht sich als A h n u n g die vorbereitende absolute Orchestermelodie; aus ihr leitet sich als E r i n n e r u n g der ›Gedanke‹ des Instrumentalmotives her.« Ebd., S. 190.

572 Ebd., S. 179, 185f.

573 Ambros, *Grenzen*, S. 72f.

574 Ebd., S. 73.

nach nichts anderes sagen – aber, eben darum, vermöchte die Poesie, was hier die Musik mit wenigen Takten vollständig erreicht?⁵⁷⁵

In der Wortversmelodie und Gebärde erblickt Ambros also eher eine Beeinträchtigung für die »Poesie« des rein musikalischen Ausdrucks.⁵⁷⁶ Damit belebt er die romantische Metaphysik der Instrumentalmusik wieder, von der Wagner sich in *Oper und Drama* verabschiedet hat, um sie später, durch Schopenhauer vermittelt, für sich wieder zu entdecken.⁵⁷⁷

In Wagners *Oper und Drama* wird nur die in das Drama integrierte Instrumentalmusik gerechtfertigt, während die selbstständige Instrumentalmusik als unvollkommen und ihr Streben nach einem bestimmten Ausdruck als »Wahnsinn« angesehen wird.⁵⁷⁸ In den frühen Beethoven-Kritiken allerdings hatte Wagner noch poetische Kommentare entworfen, um die Instrumentalmusik, die er damals für des »unendlichen und unentschiedenen Ausdrucks«⁵⁷⁹ fähige Kunst gehalten hatte, dem Hörer zugänglich zu machen. Diesen Zweck sollte auch sein Programm zu Beethovens Neunter Symphonie erfüllen, das aus Zitaten aus Goethes *Faust* zusammengestellt ist.⁵⁸⁰ Ambros weist darauf im letzten Kapitel der *Grenzen* hin.⁵⁸¹ Er lobt, dass das Programm nur Stimmungen festhalten will, ohne der Musik einen außermusikalischen Inhalt aufzudrängen.

575 Ambros, *Grenzen*, S. 74.

576 Bereits in der *Tannhäuser*-Kritik von 1854 findet Ambros viele szenische Momente, die in Wagners Auffassung den Ausdruck des Unaussprechlichen stärken sollen, für den poetischen Ausdruck der Musik eher störend und beeinträchtigend. »Zur Vorbereitung für den Tannhäuser« (13. November 1854).

577 Vgl. hierzu Dahlhaus, *Klassische und romantische Musikästhetik*, S. 820ff.

578 »[...] – von da an beginnt die große, schmerzliche Leidensperiode des tieferregten Menschen und notwendig irrenden Künstlers, der in den gewaltigen Zuckungen schmerzlich wonnigen Stammels einer pythischen Begeisterung dem neugierigen Zuhörer, der ihn nicht verstand, weil der Begeisterte sich ihm eben nicht verständlich machen konnte, den Eindruck eines genialen Wahnsinnigen machen mußte.« *Oper und Drama*, Bd. 3, S. 279. »Die Musik ist die Gebärerin, der Dichter der Erzeuger; und auf dem Gipfel des Wahnsinnes war die Musik daher angelangt, als sie nicht nur gebären, sondern auch zeugen wollte.« Ebd., S. 316.

579 Wagner, »Bericht über die Aufführung der neunten Symphonie«, S. 61. Wagner beruft sich hier explizit auf Tieck.

580 »Muß nun zunächst zugestanden werden, daß das Wesen der höheren Instrumentalmusik namentlich darin besteht, in Tönen das auszusprechen, was in Worten unaussprechbar ist, so glauben wir uns hier auch nur andeutungsweise der Lösung einer unerreichbaren Aufgabe selbst dadurch zu nähern, daß wir Worte unsres großen Dichters G o e t h e zur Hilfe nehmen, die, wenn sie auch keineswegs mit Beethovens Werke in einem unmittelbaren Zusammenhange stehen, und auf keine Weise die Bedeutung seiner rein musikalischen Schöpfung irgendwie durchdringend zu bezeichnen vermögen, dennoch die ihr zugrunde liegenden höheren menschlichen Seelenstimmungen so erhaben ausdrücken, daß man im schlimmsten Falle des Unvermögens eines weiteren Verständnisses sich wohl mit der Festhaltung dieser Stimmungen begnügen dürfe, um wenigstens nicht gänzlich ohne Ergriffenheit von der Anhörung des Musikwerkes scheiden zu müssen.« Wagner, »Bericht über die Aufführung der neunten Symphonie«, S. 56f.

581 Ambros, *Grenzen*, S. 143.

gen. Ambros argumentiert also ausgehend vom Standpunkt der Ästhetik des Poetischen, die er offenbar nicht nur durch Schumann, sondern eben auch durch die frühen Schriften Wagners kennengelernt hat. Die Bejahung von Wagners poetisierender Hermeneutik steht allerdings im Widerspruch zu Ambros' Kritik an E. T. A. Hoffmanns poetischer Deutung von Beethovens Fünfter Symphonie. Obwohl Ambros selbst sich von Hoffmanns poetischer Schilderung im Kapitel über das Idealmoment inspirieren ließ,⁵⁸² lehnt er sie an einer späteren Stelle der *Gränzen* als »zauberhafte Phantasmagorie in glühend farbigen, seltsam durcheinander gaukelnden Bildern« ab.⁵⁸³ Ambros nimmt Anstoß daran, dass Hoffmann noch keinen psychologischen Prozess beschreibt und folglich an der objektivierbaren (bestimmten) Werkidee vorbeigeht. Der Einfluss der Ästhetik des Poetischen ist demnach in den *Gränzen* besonders dort spürbar, wo Beethovens Instrumentalmusik gegen Berlioz' Programmmusik ausgespielt wird; behandelt Ambros sie aber unabhängig vom Kontext der modernen Programmmusik, dann akzentuiert er das Charakteristische und das Bestimmte.

Wagner hat das Daseinsrecht der Instrumentalmusik außerhalb des Musikdramas erst im Rahmen seiner Auseinandersetzung mit Liszts symphonischen Dichtungen gesehen. Im Essay über Liszts symphonische Dichtungen, geschrieben in Form eines offenen Briefs an Mathilde Wesendonck, erkennt er das Programm als die neue Motivation für die Instrumentalmusik an, die die ältere Tanz-Motivation ersetzt.⁵⁸⁴ Mit der Gegenüberstellung einer vom Tanz und einer vom Programm her motivierten Instrumentalmusik stellt Wagner zugleich zwei verschiedene Formprinzipien vor – das des Wechsels bzw. der Wiederholung und das der Entwicklung. Wagner zufolge ist die Symphonie als eine dem Tanz entsprungene Form⁵⁸⁵ mit dem dramatischen Entwicklungsprinzip nur schlecht vereinbar.⁵⁸⁶ Den

582 In Anlehnung an Hoffmann [Rezension von Beethovens 5. Symphonie] folgt Ambros bei der Beschreibung des Werkes dem Deutungsmuster »von der Finsternis zum Licht«. *Gränzen*, S. 32f.

583 Ebd., S. 128. Vgl. auch *Culturhistorische Bilder* (S. 68), in denen Ambros Hoffmanns poetisch-fantastische Aufsätze im Vergleich zu Schumanns Kritiken als »unheimlich fratzenhaft« und »mysteriös überschwänglich« bezeichnet. Der Vorwurf, Hoffmanns Aufsätze befassen sich nicht mit der musikalischen Konstruktion selbst, deutet darauf hin, dass Ambros von Hoffmanns Rezension über Beethovens Fünfte Symphonie offenbar nur die in den *Fantasiestücken* enthaltene Fassung (»Beethovens Instrumental-Musik«) kannte, in der die werkanalytischen Passagen der Urfassung weggelassen wurden. Vgl. E. T. A. Hoffmann. *Sämtliche Werke*, Bd. 2/1: *Fantasiestücke in Callot's Manier*, hg. von Hartmut Steinecke unter Mitarbeit von Gerhard Allroggen und Wulf Segebrect, Frankfurt a. M. 1993, S. 52–61.

584 Richard Wagner, »Über Franz Liszts symphonische Dichtungen. (Brief an M. W.)«, in: ders., *Sämtliche Schriften und Dichtungen. Volksausgabe*, Bd. 5, S. 182–198.

585 »Ohne einen solchen Wechsel und solche Wiederkehr ist ein symphonischer Satz in der bisherigen Bedeutung nicht zu denken, und was sich im dritten Satze einer Symphonie offenbar als Menuett, Trio und Wiederholung des Menuetts erweist, ist, wenn auch verhüllter [...], in jedem andern Satze als Kern der Form nachzuweisen.« Wagner, »Über Franz Liszts symphonische Dichtungen«, S. 190.

586 Ebd., S. 189f.

geschichtlichen Anknüpfungspunkt für die symphonische Dichtung sucht Wagner somit nicht in der Symphonie, sondern in der Entwicklungsform der Ouvertüre. Trotz anfänglicher Skepsis legitimiert er die symphonische Dichtung als eine neue Kunstform, die das Wechselprinzip aufgibt und von der alten Form der Symphonie Abschied nimmt.⁵⁸⁷

Ambros versucht den in Wagners Augen unversöhnlichen Konflikt zwischen dem Wechsel- und dem Entwicklungsprinzip in den *Gränzen* zu schlichten. Auf der einen Seite spricht er sich für die Wahrung des Wechselprinzips aus, indem er das Programm als Motiv formaler Strukturierung ablehnt. Auf der anderen Seite akzentuiert er im letzten Kapitel die Stringenz einer teleologischen Entwicklung, und zwar in Bezug auf den gesamten Sonatenzyklus. Dass Ambros nach einem Kompromiss sucht, geht aus seinen analytischen Betrachtungen über Beethovens Pastoral-symphonie hervor. An einer Stelle der *Gränzen* beschreibt er sie vor dem Hintergrund des Entwicklungsprinzips,⁵⁸⁸ an einer anderen Stelle gibt er sie als Beispiel einer »landschaftsmalenden Musik«, die sich durch »beschauliche Lyrik« auszeichnet.⁵⁸⁹ Die Gleichsetzung des musikalischen und des poetischen Gedankens im letzten Kapitel der *Gränzen* ist eine aus der Perspektive von Wagners Ästhetik utopische Verschränkung von Wechsel- und Entwicklungsprinzip. Durch seine Kritik an der Programmmusik entwirft Ambros ein aus Wagners Sicht widersprüchliches Konzept für eine auf den Grundlagen von Beethovens symphonischer Form aufbauende Programmmusik.

5.3 Franz Liszt

Außer Richard Pohl⁵⁹⁰ trug vermutlich auch Franz Liszt zur Vereinnahmung der *Gränzen* für die Ästhetik und Ideologie der Neudeutschen Schule wesentlich bei. Über Liszts begeisterte Aufnahme der *Gränzen* berichtet Ambros selbst in seiner autobiographischen Aufzeichnung:

Im Winter des Jahres 1858–1859 kam Liszt nach Prag und fragte Dreyschock [...], ob dort ein gewisser Ambros lebe, dessen Schrift »Die Grenzen der Poesie und Musik« er (Liszt) neulich mit Bewunderung und Freude gelesen habe. Durch Dreyschock lernte ich dann Liszt kennen, der seitdem mein t r e u e s t e r Freund geblieben ist.⁵⁹¹

587 Wagner, »Über Franz Liszts symphonische Dichtungen«, S. 193.

588 Ambros, *Gränzen*, S. 167ff.

589 Ebd., S. 149.

590 Vgl. S. 183f. dieser Arbeit.

591 »Ambros. Autobiografie«, Nr. 19. (Deutsche Übersetzung nach Wolkenfeld, *Ambros' »Geschichte*

Auch wenn es keine anderen Quellennachweise für diese Äußerung gibt, ist es durchaus denkbar, dass Liszt die *Gränzen* sehr positiv aufgenommen hat. Liszts grundlegende Aufsätze über die Ästhetik der Programmmusik – »Berlioz und seine Haroldsymphonie« und »Robert Schumann« – wurden in zeitlicher Nähe zu Ambros' *Gränzen* veröffentlicht.⁵⁹² Die im erstgenannten Aufsatz geäußerte Ansicht, die Instrumentalmusik werde »auf dem Weg des Programms immer sicherer und siegreicher fortschreiten«⁵⁹³, fand Liszt in den *Gränzen* nicht bestätigt. Dennoch stand Ambros' Auffassung der Instrumentalmusik seiner eigenen sehr nahe. In Anlehnung an Hegel charakterisiert Liszt die Sprache der Instrumentalmusik als »verkörperte, faßbare Wesenheit des Gefühls«, als Gefühlsausdruck »ohne Vermittelung der That, des Gedankens«.⁵⁹⁴ Am Beispiel der Musik Schumanns stellt er heraus, dass die begrifflose Musik von einem Gegenstand oder einem Gedanken nur dessen Stimmungsinhalt darzustellen vermag:

Es gelang ihm [Schumann] bewundernswürdig die Wirkung, welche die Realität eines Gegenstandes dessen Vorstellung er durch seinen Titel vergegenwärtigt, auf uns gemacht haben würde, musikalisch in uns hervorrufen, indem er ihn von seiner poetischen Seite auffaßt und so die wahrhafte Bestimmung des Programms erfüllt.⁵⁹⁵

Im Unterschied zu Ambros ist Liszt aber der Meinung, dass die Instrumentalmusik gerade dank ihrer Begrifflosigkeit zu einem idealen Boden für programmatische Ideen werden könne. Die Programmmusik habe sich an solchen Vorlagen zu orientieren, deren Grund und Zweck »nicht länger Darstellung von Thaten der Hauptfigur, sondern von Affecten, die selbst in seiner Seele handeln«⁵⁹⁶, sei. Eine solche Erzählung innerlicher Vorgänge – von Liszt »philosophische Epopöe«⁵⁹⁷ genannt – ermöglicht die Vereinigung (»Kunstverschmelzung«)⁵⁹⁸ von Musik und Poesie, bei der die Innerlichkeit der Musik vortrefflich zur Geltung kommen kann. Liszt zufolge soll das Programm den Gesichtspunkt zeigen, von welchem aus ein gegebenes Sujet aufzufassen ist; es soll den Hörer vor der Willkür poetischer Auslegungen bewahren und ihm das Verständnis des Werkes erleichtern.⁵⁹⁹ Das Programm wird somit als »unablösbarer Theil des Ganzen«⁶⁰⁰ begriffen. Ambros dagegen fordert in den *Gränzen* Entbehrlich-

der Musik«, S. 392.)

592 Der Aufsatz »Robert Schumann« erschien in der *Neuen Zeitschrift für Musik* von März bis Mai 1855, der Aufsatz »Berlioz und seine Haroldsymphonie« erschien dort im Juli 1855.

593 Liszt, »Berlioz und seine Haroldsymphonie«, S. 40.

594 Ebd., S. 41.

595 Liszt, »Robert Schumann«, S. 196.

596 Liszt, »Berlioz und seine Haroldsymphonie«, S. 53.

597 Ebd., S. 53f.

598 Ebd., S. 77.

599 Liszt, »Berlioz und seine Haroldsymphonie«, S. 37f., 54; ders., »Robert Schumann«, S. 192.

600 Liszt, »Berlioz und seine Haroldsymphonie«, S. 40.

keit des Programms und musikalische Autonomie. In diesem Zusammenhang muss jedoch betont werden, dass Ambros diese Forderungen aufgrund von Erfahrungen mit Berlioz' Programmmusik formuliert, die seiner Meinung nach den Bereich der Innerlichkeit verlässt und sich äußere Begebenheiten zum Thema macht. Der in den *Gränzen* geprägte Begriff der Programmmusik, der aus Berlioz' Werken abstrahiert wird, ist ein negativ gefasster Begriff. Wo Ambros jedoch von Berlioz' Musik absieht, ist deutlich, dass ihm ein Ideal der Programmmusik vorschwebt, das dem Liszt'schen sehr ähnlich ist. Im letzten Kapitel heißt es, das Programm solle nicht wie etwas Fremdes neben der Musik stehen, sondern mit ihr völlig verschmelzen. Mit anderen Worten: Ambros geht davon aus, dass eine Programmmusik nur dann gelingen kann, wenn sie durch ein Erwecken von Stimmungen die poetische (nicht gegenständliche) Substanz des Programms sichtbar bzw. hörbar macht.⁶⁰¹ Ambros nähert sich Liszt auch dadurch, dass er für große und erhabene Ideen plädiert. Ambros' Ausführungen zufolge hört die Musik auf, eine bloße Formkunst zu sein, wenn sie zur Trägerin großer Gedanken wird.⁶⁰²

Sind die ästhetischen Forderungen, die Ambros und Liszt an die Programmmusik stellen, im Grunde identisch, gibt es hinsichtlich der formalen Forderungen gravierende Meinungsunterschiede zwischen beiden Kunstrichtern. Liszt stellt die musikalische Form völlig in den Dienst des poetischen Gedankens:

In der Programm-Musik ist Wiederkehr, Wechsel, Veränderung und Modulation der Motive durch ihre Beziehung zu einem poetischen Gedanken bedingt. Hier ruft nicht mehr ein Thema das andere hervor [...]. Alle ausschließlich musikalischen Rücksichten sind denen der Handlung des gegebenen Sujets untergeordnet, wenn auch nicht außer Acht gelassen.⁶⁰³

Ambros besteht in den *Gränzen* hingegen darauf, dass die Entwicklung des poetischen Gedankens sich restlos von der »musikalischen Konstruktion«, unter der er vornehmlich die Architektonik der Sonatenhauptsatzform versteht, ableiten lassen müsse.⁶⁰⁴ Von Liszt unterscheidet er sich auch durch das Festhalten am Prinzip der klassischen motivisch-thematischen Arbeit. Während Liszt in seiner Analyse der *Harold-Symphonie* eine neue Art thematischer Organisation, nämlich die Charaktermetamorphosen einer einprägsamen Melodie beschreibt,⁶⁰⁵ geht Ambros in den *Gränzen* auf die Berlioz'sche Technik der thematischen Transformation gar nicht ein, obwohl er sie nachweislich bereits in den 1840er-Jahren in der *Symphonie fantastique*

601 Ambros, *Gränzen*, S. 65 (vgl. Zitat auf S. 105 dieser Arbeit).

602 Ebd., S. 107 (s. auch S. 41 dieser Arbeit).

603 Liszt, »Berlioz und seine Haroldsymphonie«, S. 81.

604 Ambros, *Gränzen*, S. 178.

605 Liszt, »Berlioz und seine Haroldsymphonie«, S. 81.

zur Kenntnis genommen hat.⁶⁰⁶ Dass Ambros in den *Gränzen* die *Harold*-Symphonie nach den Kriterien einer klassischen motivischen Arbeit bewertet und sie folglich verwirft, hängt mit seiner unzureichenden Hörerfahrung zusammen: Ambros stützt sich in den *Gränzen* auf seine Rezension der Prager Erstaufführung der *Harold*-Symphonie vom März 1855, in der er das Werk nach einmaligem Hören analysiert hat.⁶⁰⁷ Dieses hat offenbar nicht ausgereicht, um die Charaktermetamorphosen in vollem Maße erkennen zu können. So sind Ambros die wiederholten Viola-Auftritte in den einzelnen Sätzen nur als klangliche Reminiszenzen aufgefallen:

[...] so muß ein Viola-Solo durch alle vier Sätze immer im Namen Harold's das Wort nehmen – eine Verbindung, die musikalisch noch weniger genügt, als das Durchgehen einer Melodie der sogenannten *double idée fixe* [...] durch die *sinfonie fantastique*. Denn in dieser bildet doch ein musikalisches Motiv [...] die allgemeine Copula des unter sich höchst Verschiedenen (Ball, Hinrichtung u. s. w.) im Harold muß lediglich die Klangfarbe eines Orchesterinstrumentes dazu dienen.⁶⁰⁸

Liszt hingegen folgt den Charaktermetamorphosen der »*Harold*-Monodie« quer durch den gesamten Zyklus, er weist dabei aber ausdrücklich darauf hin, dass ein volles Verständnis des Werkes nur durch das Mitlesen der Partitur erzielt werden kann.⁶⁰⁹

606 Vgl. »Drittes und letztes Sendschreiben an die Musikfreunde Prags über H. Berlioz« (1. Februar 1846).

607 [Rezension in der Rubrik »Musik«] (29. und 30. März 1855).

608 Ambros, *Gränzen*, S. 173.

609 Liszt, »Berlioz und seine Haroldsymphonie«, S. 92, 94.

**IV. *Die Grenzen der Musik
und Poesie* im Lichte von Ambros'
Musikkritiken aus den Jahren
1841 bis 1855**

Die Aufgabe des vorliegenden Kapitels besteht darin, die *Gränzen* im Zusammenhang mit Ambros' Musikaufsätzen und -rezensionen der Jahre 1841–1855 zu interpretieren und die Entwicklungstendenzen in Ambros' musikästhetischer Anschauung von den Anfängen bis zum öffentlichen Auftreten gegen Hanslicks *VMS* im Jahre 1855 herauszuarbeiten.

Bereits 1847 sah Ambros mit Mendelssohns Tod eine lange Musikepoche untergehen, ohne viel Hoffnung auf einen neuen Aufschwung in den nächsten Jahren zu hegen.¹ In der Tat vermitteln dann die acht Jahre später erschienenen *Gränzen* etwas von der Atmosphäre einer »toten« Zeit, in der die Symphonie ihr erstes »Zeitalter« beendet hat und der Beginn des zweiten noch in ferner Zukunft liegt.² Die Entstehung der Werke, auf die Ambros sich für die Aufstellung der zentralen Thesen seiner Schrift stützt, fällt in die erste Hälfte der 1830er-Jahre (Berlioz' *Harold*-Symphonie, Mendelssohns *Italienische* Symphonie), wenn nicht gar in das erste Dezennium des 19. Jahrhunderts (Beethovens *Pastorale*). Gerade diese Werke haben jedoch Ambros' Glauben an die »festen Pole«³ der Musik gestärkt. Im Unterschied zum *Elias*-Essay aus dem Jahr 1848, in dem Ambros Mendelssohns letztes Oratorium resignativ als »Schluss- und Endpunkt der großen Richtung der Kunst« bezeichnet hat,⁴ werden in den *Gränzen* die klassischen und frühromantischen Werke als Wegweiser für Gegenwart und Zukunft behandelt.

Die Zukunftsfrage der Instrumentalmusik war eng mit der Frage des formalen Fortschritts verknüpft. Im Jahre 1847 äußerte Ambros in einer Rezension von Tauberts F-Dur-Symphonie diesbezüglich folgende Ansicht:

Ich bin weit entfernt, zu behaupten, die Kunst sey mit diesem oder jenem Künstler auf ihren Gipfel gekommen. Leute, die, als man Mozart einige Jahre nach seinem Tode endlich zu würdigen anfang, mit großem Geschrei verkündeten, »über ihn hinaus gebe es keinen Fortschritt«, stehen jetzt kahl genug da mit ihrer Prophezeiung. Aber das scheint mir sehr wahr, daß eine gewisse einzelne musikalische Form von irgend einem großen Geiste auf solche Höhe gehoben werden kann, daß darin für die folgenden eigentlich nichts mehr zu machen ist, als Rückschritte. So scheint mir, daß Beethoven die bisherige,

1 »Spaziergänge eines Musikanten« (3. Dezember 1847).

2 Vgl. Dahlhaus, *Die Musik des 19. Jahrhunderts*, S. 85, 259f.

3 Ambros, *Gränzen*, S. VI.

4 »Elias. Ein Oratorium nach Worten des alten Testaments« (27. Dezember 1848).

von Karl Philipp Emanuel Bach und Haydn herrührende Sonaten-, Quartett- und Symphonieform besonders in seinen letzten Werken in ihrem Innern und Aeußern so hoch emporgehoben, daß die seit der Zeit geschriebenen Sonaten, Symphonien u. s. w. sich wie Epigonen ausnehmen, wie Schößlinge eines bereits entwurzelten Stammes.⁵

Ambros erklärt hier die Entwicklung der klassischen Formen der Instrumentalmusik im Grunde für abgeschlossen, ohne jedoch die Möglichkeit eines künftigen formalen Fortschritts in der Instrumentalmusik völlig auszuschließen. In derselben Rezension ernennt er Mendelssohn zum »König unserer jetzigen Componisten«, zumal er die Symphonie in die Ouvertürenform »zusammengedrängt« und hiermit als einziger »einen Fortschritt mit Bewußtsein und Besonnenheit« erzielt habe.⁶ Ambros urteilt in diesem Fall also nach dem Kriterium eines formalen Fortschritts. Im Essay über Händels *Messias*, das nur ein paar Monate vor der Kritik über Tauberts Symphonie entstanden ist, hielt er sich noch an völlig andere Urteilkriterien:

Ist nun die Idee eine ächte, große, ewige und in der gewählten Ausdrucksweise kennbar, so bleibt das Kunstwerk selbst ewig jung, d. h. es wird in einem empfänglichen Hörer oder Beschauer stets jene Stimmung hervorrufen, welche der Künstler beabsichtigte, wenn gleich die Form ganz veraltet ist, denn diese trägt immer mehr oder minder die Färbung einer bestimmten Zeit.⁷

Das in den beiden soeben angeführten Zitaten sich herauskristallisierende Dilemma kehrt in den *Grenzen* wieder. Ambros betrachtet die geschichtliche Formenentwicklung der Musik im Grunde als abgeschlossen, während er im selben Moment an die Erneuerung der alten Formen durch den »geistig-musikalischen Inhalt« glaubt. Dieser Glaube wird unter dem Einfluss von Marx' Ästhetik sogar gestärkt, zumal Ambros selbst die Sonatenform für fähig erachtet, stets einen neuen Inhalt aufzunehmen.⁸ Während er in der Kritik an Tauberts Symphonie von 1847 die Entwicklung der nachbeethovenschen Sonatenform nur als Regress verstand, sieht er für sie in den *Grenzen* eine Zukunftsperspektive.

Ambros' antiformalistische Haltung kam keineswegs erst in der Reaktion auf Hanslicks *VMS* zum Vorschein. Bereits 1846 lehnte es Ambros entschieden ab, die Musik als »Kaleidoskop« und als »bloßes Spiel in Tönen« zu betrachten.⁹ Im darauffolgenden Jahr äußerte er dann beim Vergleich zwischen Mozarts und Beethovens Musik den Gedanken, dass sich die Musik in ihrer geschichtlichen Entwicklung von einem »schönen Spielwerk« zur »Trägerin der höchsten Ideen und der höchsten Inte-

5 »Acta davidsbündeliana« (1. April 1847).

6 Ebd.

7 »Händels »Messias«« (31. Dezember 1846).

8 Vgl. Zitat auf S. 99f. dieser Arbeit.

9 Ambros, »Drittes und letztes Sendschreiben an die Musikfreunde Prags über H. Berlioz« (1. Februar 1846).

ressen der Menschen« gewandelt habe.¹⁰ Die sittliche Macht Beethovenscher Musik war schon damals für Ambros ein entscheidender Beweis für die Inhaltlichkeit der Tonkunst. Später zog er als Hauptargument gegen die Formalästhetik nicht etwa die poetischen Klavierstücke Schumanns, sondern die durch Schindler mythologisierten Werke Beethovens in den *Grenzen* heran:

Ist das was er [ein Komponist] empfunden hat, großsinnig, würdig, edel, so fühlen auch wir uns ähnlich angeregt. Und hier ist der Punkt, von welchem aus die Musik mehr, weit mehr ist, als bloßes geistreiches Amusement an Tonspiel und Wohlklang, hier ist der Grund, warum man sie eine sittliche und sittigende Macht nennen muß, warum Beethoven (nach Schindlers Erzählung) in seiner Kunst etwas Heiliges erblickte [...].¹¹

Der Einfluss von Schindlers Beethoven-Biografie auf das Verständnis der Instrumentalmusik Beethovens ist in den *Grenzen* deutlich spürbar. Statt poetischen, beliebig variablen Beschreibungen, die für Ambros' Beethoven-Rezeption in den 1840er-Jahren charakteristisch waren,¹² setzt sich in den *Grenzen* eine »klingende Biographie« als Hauptinterpretationsmodell für die Musik Beethovens durch. Auf eine objektivierbare Inhaltsdeutung verzichtet Ambros paradoxerweise nur im Falle der Neunten Symphonie. Er beruft sich auf Wagners poetisches Programm der Neunten Symphonie, das nur als Stütze für die Fantasie des Hörers gedacht war.¹³ Dadurch lenkt er die Aufmerksamkeit absichtlich vom programmatischen Finale der Neunten weg. Wie bereits in den Musikaufsätzen und -rezensionen der 1840er-Jahre ist es Ambros auch in den *Grenzen* ein Anliegen, Beethovens Instrumentalmusik als Inhaltskunst zu deuten, ohne allerdings die Neunte Symphonie zu einem Meilenstein auf dem Weg zur Programmmusik zu erklären.

Um den außermusikalischen Inhalt von Beethovens Instrumentalmusik nachzuweisen, verwendete Ambros bereits in den 1840er-Jahren die Instrumentalmusik Mozarts als kontrastgebenden Hintergrund. Die Gegenüberstellung der objektiven (inhaltslosen) Formmusik Mozarts und der subjektiven Inhaltsmusik Beethovens war eine der Grundthesen seines Mozart-Essays von 1847.¹⁴ In den *Grenzen* definiert er infolge der Übernahme von Marx' Dreistufenmodell der Musikentwicklung das Verhältnis zwischen Mozart und Beethoven zum Teil anders. Werke beider Komponisten ordnet er einer geschichtlichen Ära zu, in der der reine Formalismus bereits überwunden ist, sei es durch die zufälligen Stimmungen der »Kunst der Seele«

10 Ambros, »Mozart und seine Stellung zu unserer Zeit« (25. August 1847).

11 Ambros, *Grenzen*, S. 107.

12 Vgl. »Acta davidsbündeliana« (25. Mai 1847); »Schwärmereien« (6., 8. September 1847).

13 Vgl. dazu S. 194f. dieser Arbeit.

14 »Mozart und seine Stellung zu unserer Zeit« (23., 25. August 1847).

(Mozart), sei es durch die in »psychologischem Zusammenhang« geordneten Stimmungen der »Musik des Geistes« (Beethoven).

Zum Entstehungszeitpunkt der *Grenzen* war sich Ambros offenbar des Problems bewusst, dass Mozarts Musik in der Zwischenzeit durch die Bemühungen der Fortschrittspartei zunehmend als Formkunst eines »überwundenen Standpunkts« wahrgenommen wurde.¹⁵ Aus diesem Grund nahm er sie in seiner Schrift in Schutz, und zwar auch gegen seine eigenen Vorwürfe der früheren Jahre. Hatte er im Mozart-Essay bemängelt, dass Mozarts Instrumentalmusik dem Hörer oft geradnasige Idealgesichter ohne individuelle Charakteristik zeige,¹⁶ rühmte er in den *Grenzen* deren Ausgeglichenheit im Ausdruck und deren »wahres Charakterbild«:

Es wäre unrichtig, zu meinen, diese oder jene Musik [Mozarts Quintett KV 581 und Quartett KV 478] »sage nichts« weil sie nicht auf der mit Namen bestimmten Einteilungspunkte der Gefühlsskala hinweist – eben so wie ein Menschengesicht deswegen nicht charakter- und ausdruckslos zu nennen ist, weil es eben nicht den momentanen Ausdruck eines zufälligen, vorübergehenden Affektes trägt, sondern bloß seinen gewöhnlichen Gesamtausdruck als körperlichen Widerschein seiner gesamten geistigen und sittlichen Anlagen erblicken läßt. Ja, der Portraitmaler kann solche vorübergehende Momente eines speziellen Affektes gar nicht brauchen, er muß die darzustellende Persönlichkeit als ein Ganzes in ihrem normalen Mittelzustande auffassen, und dadurch eben ein wahres Charakterbild derselben durch seine Kunst hinzustellen trachten [...].¹⁷

Mozarts Musik wird also vor dem Hintergrund eines älteren Charakterbegriffs (allgemeiner Typus, moralischer Charakter) ästhetisch gerechtfertigt.¹⁸ Die Zwiespältigkeit von Ambros' Argumentation besteht allerdings darin, dass er sich in den *Grenzen* zugleich auf den modernen Charakterbegriff (das Charakteristische als das Besondere, das Realistische) stützt. Daher empfiehlt er etwas weiter den Komponis-

15 Vgl. etwa Brendel, »Mendelssohn mit Rücksicht auf Schumann«, S. 67ff.

16 »Mozart und seine Stellung zu unserer Zeit« (18. August 1847).

17 Ambros, *Grenzen*, S. 57. Diese Passage übersieht Demuth, wenn er behauptet, Ambros habe in den *Grenzen* Mozarts Musik nur als Kunst schwankender Stimmungen charakterisiert und ihr somit einen klassischen Wert abgesprochen: »Ein Werk jedoch, dessen Inhalt durch schwankende Stimmungen geprägt sei und dessen formale Proportionen nicht mit Notwendigkeit sich entfalten, konnte dem klassischen Ideal der Form-Inhalt-Identität in keiner Weise entsprechen. Das Resultat dieses [Ambros'] Urteils war daher, daß Mozarts Musik keine klassische genannt werden durfte. Eine größere Herausforderung für die Mozartianer als diese ließe sich um 1850 nicht denken.« Demuth, *Das idealistische Mozart-Bild*, S. 244f.

18 Zum historischen Deutungswandel des Charakterbegriffs vgl. Jacob de Ruiter, *Der Charakterbegriff in der Musik. Studien zur Ästhetik der deutschen Instrumentalmusik 1740–1850* (Archiv für Musikwissenschaft. Beihefte 29), Stuttgart 1989, S. 207ff.; Tischer, *Ferdinands Hands »Aesthetik der Tonkunst«*, S. 66ff.

ten, sich an der Ausgeglichenheit der Stimmung in Mozarts Musik vor allem bei der Gestaltung des unmotivischen Füllwerks zu orientieren:

Aehnliches Maßhalten ist nun auch für den Componisten Gesetz und Regel, daher neben charakteristisch vortretenden Stellen eines Tonwerkes scheinbar bedeutungslose Mittel- und Verbindungsglieder, die in Wahrheit für die Gesamtwirkung von höchster Wichtigkeit sind, und ihren Reflex von jenen erhalten.¹⁹

Die Intention, Mozarts Musik als beseelte Kunst zu deuten, kann Ambros in den *Gränzen* keineswegs konsequent umsetzen. Daran hindert ihn vor allem Beethovens Instrumentalmusik, die er von der Mozart'schen abgrenzen muss. Obwohl Mozarts »Musik der Stimmung« im Dreistufenmodell auf der zweiten geschichtlichen Stufe angesiedelt ist, d. h. auf der Periode nach der ersten Ära einer rein formalen Musik, zeigt sich, dass die Grenze zwischen inhaltsloser und inhaltlicher Musik doch in Wirklichkeit zwischen der »Musik der Stimmung« und der dritten Stufe »Musik des Geistes« liegt. Mozarts Musik gilt als inhaltslos, ungeachtet dessen, dass Ambros in Bezug auf Mozart die Bezeichnung »Formmusik« absichtlich vermeidet:

Denn, sieht man nicht auf Intentionen, die erst später in der »Musik des Geistes« ihre Entwicklung fanden, sondern bleibt man auf dem rein »musikalischen« Standpunkte, wie es viele nennen, oder auf dem Standpunkte der »Musik zufälliger Stimmungen« wie wir sagen, so kann ohne weiteres gefragt werden, ob die Welt etwas vollkommeneres besitze, als Mozarts Synphonie in *G-moll*, *Es-dur* und *C-dur* [...] oder als die [...] unübertroffenen Quartette Haydns.²⁰

Es ist eine logische Konsequenz aus Marx' Dreistufenmodell, dass Mozart an mehreren Stellen der *Gränzen* zusammen mit Haydn behandelt und Beethoven gegenübergestellt wird. Um Mozart von Beethoven wirklich abzugrenzen, muss Ambros jedoch nachweisen, dass es in Mozarts Instrumentalmusik keinen »psychologischen Zusammenhang« der Stimmungen gibt. Dieser Nachweis fällt ihm insbesondere in Bezug auf die g-Moll-Symphonie (KV 550) schwer. Zunächst bestreitet er in einer Polemik gegen Oulibicheff einen psychologischen Zusammenhang in der Symphonie,²¹ an späterer Stelle²² räumt er jedoch einen »zufällig« entstandenen Zusammenhang ein – ein Interpretationsansatz, auf den später Otto Jahn in seiner Mozart-Biografie kritisch hinweisen wird.²³ Unabhängig davon, ob Ambros einen solchen Zusammen-

19 Ambros, *Gränzen*, S. 58.

20 Ebd., S. 123.

21 Ebd., S. 65. Vgl. Oulibicheff, *Nouvelle biographie de Mozart*, Bd. 3, S. 255–260.

22 Ambros, *Gränzen*, S. 142.

23 Jahn betont, dass die Stimmungen in Mozarts Musik nicht zufällig bzw. zusammenhanglos seien, sondern aus einer »tief begriffenen Einheit« hervorgingen (Otto Jahn, *W. A. Mozart*, 4 Bde., hier Bd. 4, Leipzig 1859, S. 143f.). Jahns Kritik richtet sich ebenfalls gegen Marx, an den Ambros

hang bestreitet oder ihn »zufällig« nennt, grenzt er in beiden Fällen Mozarts »Musik der Stimmung« von Beethovens »Musik des Geistes« ab. Entscheidend ist dabei die Frage, ob er die gezogene Grenze rein kompositionstechnisch zu begründen und erklären vermag. In der ersten Hälfte der *Gränzen* ist eine solche Erklärung geradezu unmöglich, da Ambros hier von einem Transzendenzprinzip ausgeht, d. h. das geistige Moment außerhalb der musikalischen Struktur sucht. Die im ersten Teil der *Gränzen* angestellten Vergleiche sollen belegen, dass es auf der metaphysischen (poetischen) Ebene einen gravierenden Unterschied zwischen Beethovens und Mozarts Musik gibt. In der Gestaltungs- und Verarbeitungsart ihres musikalischen Materials aber werden die Werke beider Komponisten als völlig identisch betrachtet.²⁴ In der zweiten Hälfte seiner Schrift äußert Ambros eine andere Ansicht:

Nehme man doch Mozart, Haydn und Beethoven in ihrer ersten Periode. Hier ist die ganze Form, die Art der Durchführung eines Motivs, Harmonisirung, kurz der ganze konstruktive Theil der Compositionen bis in kleine Details hinein derselbe. Und doch lebt und webt in jedem ein völlig individueller Geist – bei Mozart das schöne ideale Gleichgewicht der Stimmung, bei Haydn gemüthliche Heiterkeit und treuherzige Schalkheit, bei Beethoven ein [...] übermächtiges Element [...].²⁵

Aus dem Nachsatz »in ihrer ersten Periode« wird ersichtlich, dass er ab Beethovens mittlerer Periode schon Unterschiede in der musikalischen Gestaltung annimmt. Bei einem Vergleich von Haydns *Militär*-Symphonie mit Beethovens *Eroica*²⁶ nennt Ambros als Hauptunterscheidungsmerkmal für Beethovens Symphonie eine »innere Entwicklung, welche sich analytisch mit ihrem Grundgedanken befaßt«. Die Gedankenentwicklung demonstriert er an der Dramaturgie der Satzcharaktere (Kampf- und Siegesjubel des ersten Satzes, Tragik des Trauermarsches, Humor des Scherzos, Festjubel des Presto), die er in eine Verbindung mit der durch Schindler vermittelten poetischen Idee setzt. Ambros erblickt im viersätzigen Zyklus der *Eroica* kein konventionelles Schema, sondern das Ergebnis eines originellen, außermusikalisch motivierten dramaturgischen Plans. Ähnlich interpretiert er im letzten Kapitel auch die Pastoralsymphonie. Die zielgerichtete Entwicklung belegt er durch den Stimmungscharakter einzelner Sätze und deren Beziehung untereinander:

Der erste Satz ist ein weites Landschaftsbild [...]. So wie der Meister im ersten Stücke seine Kreise nicht weit genug ziehen konnte, so drängt er nun im zweiten Stücke »der

sich angelehnt hatte. Marx' Kategorisierung der Mozart'schen Musik als »Musik der Stimmung« und der Beethoven'schen als »Musik des Geistes« darf Jahn zufolge nicht als eine qualitative Unterscheidung missverstanden werden (Jahn, *W. A. Mozart*, Bd. 4, S. 141f.).

²⁴ Vgl. Zitat auf S. 175 dieser Arbeit.

²⁵ Ambros, *Gränzen*, S. 105. Vgl. auch ebd., S. 48.

²⁶ Ebd., S. 131ff.

Szene am Bache« alles was er im ersten Satze geweckt und angeregt, wie in einen eng und heimlich beschränkten Raum zusammen [...]. Die Heiterkeit der früheren Sätze steigert sich hier [im 3. Satz] zur Komik – und es ist ein Geniezug, daß der Meister vom Komischen ganz plötzlich auf dessen entgegengesetzten Pol, das Erhabene, durch den einfachen, wohl motivirten Zug überspringt, daß ein Gewitter die Lust unvermuthet unterbricht [...] und in dem hirtenthümlich einfältigen und so feierlich grandiosen Schlußsatze ertönt der Preis des Herrn der Natur, des Schöpfers. Ja, es ist uns, als sähen wir wieder die weite Gegend des ersten Satzes, aber anders beleuchtet [...].²⁷

Den psychologischen Zusammenhang vermag Ambros nach wie vor²⁸ nur auf der Zyklusebene, und zwar unter Berufung auf die außermusikalische Idee nachzuweisen. Rein kompositionstechnisch und nur im Rahmen des Sonatentallegros ist es für ihn prekär, den Unterschied zwischen Haydns bzw. Mozarts und Beethovens Instrumentalmusik zu begründen und zu erklären. Argumente, die Marx diesbezüglich in der *Musik des neunzehnten Jahrhunderts* anführt, d. h. eine »stetigere« Motivdurcharbeitung, farbige Instrumentierung und einen größeren Umfang von Melodien,²⁹ fand Ambros offenbar zu wenig überzeugend, denn in die *Grenzen* hat er sie nicht übernommen.

Der »psychologische Zusammenhang« der Stimmungen, der in den *Grenzen* als Hauptzug von Beethovens Instrumentalmusik bezeichnet wird, ist im Grunde ein anderer Ausdruck für die poetische Idee. Im Mozart-Essay setzt Ambros die poetische Idee (»eine große, allgemeine, nicht bloß musikalische Idee«) einerseits der »Form«, andererseits dem »musikalischen Gedanken« entgegen.³⁰ Die Form im Sinne einer allgemeinen Kunstform (z. B. Rondoform) und der musikalische Gedanke im Sinne eines Themas und seiner Entwicklung werden zu einem Mittel zum Zweck der poetischen Idee herabgesetzt. In den *Grenzen* wird der musikalische Gedanke, für den Ambros auch die Bezeichnung »geistig-musikalischer Inhalt« verwendet, zunächst als Fülle einer allgemeinen Kunstform verstanden, im letzten Kapitel jedoch wird er mit dem poetischen Gedanken gleichgesetzt.³¹ Der Übergang von der Transzendenz zur Immanenz geschieht somit als eine Entwicklung, die Ambros' Inhaltsästhetik nicht allmählich, sondern rasant – während der Arbeit an den *Grenzen* – durchmacht.

Da Ambros in den *Grenzen* sowohl den poetischen als auch den musikalischen Gedanken mit organischer Entwicklung assoziiert, wird die Anwendung des Poesiebegriffs auf Werke, die nicht auf einem Entwicklungsprinzip beruhen, problematisch.

27 Ambros, *Grenzen*, S. 167ff.

28 Vgl. Ambros, »Mozart und seine Stellung zu unserer Zeit« (23. August 1847).

29 Marx, *Die Musik des neunzehnten Jahrhunderts*, S. 77, 85. (Siehe hierzu auch S. 123 dieser Arbeit.)

30 »Mozart und seine Stellung zu unserer Zeit« (23. August 1847).

31 Vgl. Zitat auf S. 115 dieser Arbeit.

Diesbezüglich kommt in den *Gränzen* eine Spaltung zum Vorschein, die es in den Kritiken der 1840er-Jahre noch nicht gegeben hat. So gelten zwar lyrische Klavierstücke von Chopin, Mendelssohn, Schumann u. a. nach wie vor als Musterbeispiele für eine Poesie der »Musik des Geistes«,³² da, wo jedoch Ambros den an die Entwicklung gebundenen Poesiebegriff ins Zentrum stellt, werden Stücke wie Chopins Impromptus und Scherzi nur als reizend willkürliches, arabeskenhaftes Formenspiel charakterisiert.³³

War der Hauptgegenstand von Ambros' Berlioz-Kritiken der Vormärzzeit die *Symphonie fantastique*, widmet er sich in den *Gränzen* hauptsächlich Werken, die er in der Zwischenzeit kennengelernt hat. Zum einen bespricht er im letzten Kapitel über die Programmmusik die 1854 in Prag zum ersten Mal vollständig aufgeführte dramatische Symphonie *Roméo et Juliette* ausführlich, zum anderen greift er auf seine Rezension der *Harold*-Symphonie zurück, die kurz zuvor anlässlich der Prager Erstaufführung für die *Prager Zeitung* geschrieben worden war.³⁴

Stützt man sich auf die Aussagen, in denen Berlioz in den *Gränzen* als Komponist einer »Titularmusik« (»Poesie, die sich als Musik maskiert hat«) dargestellt wird,³⁵ kann man leicht den Eindruck gewinnen, dass Ambros hier als entschiedener Gegner von Berlioz' Programmmusik auftritt. Diese Interpretation würde jedoch aus zweierlei Gründen zu kurz greifen: Erstens ist Ambros weit davon entfernt, die Programmmusik, deren Geschichte er ab dem Barock verfolgt,³⁶ abschließend als Irrweg zu verdammen. Indem er die Beantwortung der Frage nach Erfolg oder Misserfolg der modernen Programmmusik in die Zukunft verlegt,³⁷ gibt er ihr eine Chance. Er schließt also die künftige Existenz einer gesunden, auf den Grundlagen von Beethovens symphonischem Stil aufbauenden Programmmusik nicht aus. Außerdem ist Ambros' Einstellung zur Programmmusik schon in der Vormärzzeit zu ambivalent,³⁸ als dass man ihn zu einem Verfechter der modernen Musikrichtung zählen könnte. Es wäre somit unangemessen, von einem fundamentalen Umschwung in Ambros' Berlioz-Rezeption in den 1850er-Jahren zu sprechen. Freilich hat Ambros in der Zwischenzeit seine Ansichten in vielerlei Hinsicht revidiert, manche »Meinungsänderungen« rühren allerdings daher, dass er in den *Gränzen* oft nur unverhohlen das ausspricht, was in seinen Kritiken der 1840er-Jahre durch Metaphern verschleiert oder durch Humor gemildert worden war. Ein Beispiel für ein solches »Entschleiern«

32 Ambros, *Gränzen*, S. 147.

33 Ebd., S. 50.

34 [Rezension in der Rubrik »Musik«] (29., 30. März 1855).

35 Ambros, *Gränzen*, S. 153, 157.

36 Ebd., S. 137ff.

37 Ebd., S. 153.

38 Vgl. S. 84ff. dieser Arbeit.

findet sich im Kapitel über das Formmoment, in dem Ambros die Missachtung des Symmetrieprinzips kritisiert:

Die Musik entwickelt uns dagegen ihre Symmetrie in der Zeit [...]. Darin [...] müssen wir den Grund suchen, daß es architektonisch schwerlich einen zweiten Pallast Pallagonia gibt, wogegen in der Musik pallagonische Bauten eben nicht gar so selten sind, zumal wenn sich die Trias: Dilettanten, Virtuosen und künstliche Genies [...] an die Composition von Tonstücken in großen Dimensionen macht.³⁹

Hat er in der *Lear*-Kritik von 1845 die Unregelmäßigkeiten der Berlioz'schen Syntax durch einen humorvollen Vergleich mit dem Advokatengesicht in Hogarths »Punschgesellschaft«, dessen rechte Hälfte anders aussieht als die linke, bagatellisiert,⁴⁰ lehnt er nun die freie Syntax als Ausdruck von Dilettanten-, Virtuosen- und künstlicher Genialität ab.⁴¹ Beachtenswert ist in diesem Zusammenhang die Fußnote, mit der Ambros die Wendung »künstliche Genies« versehen hat:

Sie unterscheiden sich von den natürlichen Genies dadurch, daß letztere Geschöpfe Gottes, jene dagegen Geschöpfe von Parteizeitschriften sind.⁴²

Mit dieser Fußnote enthüllt Ambros die wahre Bedeutung einer Metapher, die er bereits in seiner Berlioz-Kritik von 1846 verwendet hat. Darin wird Berlioz' Kompositionsweise als »Riesenflug« charakterisiert und Beethovens Besonnenheit entgegengesetzt.⁴³ Dass mit dieser Metapher im Grunde der Unterschied zwischen falschen und wahren Genies beschrieben wird, kann allerdings nur den damaligen Kennern von Jean Paul präsent gewesen sein.⁴⁴ In den *Grenzen* übernimmt Ambros die Jean Paul'sche Geniekategorisierung ganz unverhüllt; naheliegend ist, dass er mit den »Geschöpfen von Parteizeitschriften« auch auf die beiden in seiner Schrift erwähnten Vertreter der modernen Musikrichtung – Berlioz und Wagner – anspielt.

Ambros' Berlioz-Rezeption der 1840er-Jahre ist dadurch gekennzeichnet, dass er sich

39 Ambros, *Grenzen*, S. 27f.

40 »Die Ouverture zu Shakespeare's »König Lear« (11. Oktober 1845).

41 Die Metapher des pallagonischen Baues, auf die Ambros hier zurückgreift, war in der Prager Musikkritik sehr beliebt. Vgl. etwa Bernhard Gutts Äußerungen über Liszts Vertonung von »Was ist des Deutschen Vaterland«: »Derlei Musik ist nur Liszt im Stande zu schreiben, diese zerrissenen Melodien, diese unsingbaren Mittelstimmen, diese Harmoniesprünge, diese unerhörten regellosen Rhythmen! Das Lied ist in den ersten Strophenhälften durchcomponirt, selbst in den Kehrversen frei varirt [sic]; der Ausdruck ist immer auf der Spitze, bizarr, abenteuerlich ohne alle Veranlassung, manchmal wie geistesverwirrt. Das war der componirte Baustyl des Prinzen Pallagonia.« [Rezension in der Rubrik »Musik«], in: *Bohemia* 20 (1847), Nr. 186, 21. November.

42 Ambros, *Grenzen*, S. 28.

43 »Concert des Herrn Hektor Berlioz« (23. Januar 1846).

44 Vgl. Jean Paul, *Vorschule der Ästhetik*, S. 52f. Vgl. auch S. 74f. dieser Arbeit.

immer enger dem ästhetischen Urteil Schumanns anschließt. Den Hauptkritikpunkt in Ambros' Besprechungen der *Symphonie fantastique* stellt nicht die Musik, sondern das ihr hinzugefügte Programm dar. In Anknüpfung an Schumann bemängelt Ambros die Ausführlichkeit des Programms als eine französische Manier, die der freien Fantasie des Hörers Schranken setzt. Ambros urteilt somit vom Standpunkt der Ästhetik des Poetischen, und von diesem Standpunkt aus erscheint ihm das Programm als unwürdige und entbehrliche Zutat. In den *Gränzen* zeigt sich der Einfluss der Ästhetik des Poetischen bei der Bewertung der Programmmusik insbesondere an der Stelle, wo Ambros Mendelssohns *Italienische Symphonie* heranzieht – ein Werk, das »mit kluger Bescheidenheit jedem freistellt herauszuholen, was er kann und mag«⁴⁵. An Berlioz' Programmmusik kritisiert er dagegen die Unentbehrlichkeit des Programms, mithin den Autonomieverlust der Musik. Folgt man Ambros' Argumentation jedoch Schritt für Schritt, wird ersichtlich, dass die poetische Bescheidenheit (die Unabhängigkeit des Programms von der Musik) nicht Ambros' einzige Forderung an die Programmmusik ist. Die poetische Idee der *Pastorale*, die nach Ambros' Worten »allenfalls als Programm formuliert werden der Synphonie«⁴⁶ stehen könnte, erfüllt in den *Gränzen* deswegen eine Vorbildfunktion, weil sie Ambros zufolge mit dem musikalischen Gedanken vollkommen in Einklang stehe. Im Zusammenhang mit der Pastoralensymphonie fordert Ambros also nicht mehr eine vollständige Unabhängigkeit der Musik vom Programm, sondern verlangt eine Einheit von poetischen und musikalischen Gedanken. Der modernen Programmmusik wirft er vor, dass in ihr das Programm der Musik fremd bleibe.⁴⁷ Mit dieser Argumentation eröffnet sich ein neuer Horizont: Der enge Zusammenhang zwischen der musikalischen Struktur und dem Programm wird zum ersten Mal als Vorteil angesehen. Allerdings betont Ambros, dass diese Einheit stets von einer musikalischen Logik ausgehen müsse, statt, wie es zur selben Zeit Liszt in seinem Konzept der Programmmusik vorschlägt,⁴⁸ von einem poetischen Gedanken motiviert zu werden.

Wie bereits angedeutet, argumentiert Ambros in den 1840er-Jahren gegen die Formalästhetik mithilfe der Programmmusik. Für die Widerlegung des formalistischen Standpunkts in den *Gränzen* ist hingegen Beethovens »Musik des Geistes« von entscheidender Bedeutung. Dass die Musik eine Kunst poetischer Ideen sei, belegt Ambros nicht mehr durch die Charaktermetamorphosen der »idée fixe« in der *Symphonie fantastique*,⁴⁹ sondern durch die »analytische« Gedankenentwicklung in Beethovens Symphonien. Seine Vorstellung vom symphonischen Stil ist dabei eng

45 Ambros, *Gränzen*, S. 177.

46 Ebd., S. 177f.

47 Ebd., S. 182.

48 Liszt, »Berlioz und seine Haroldsymphonie«, S. 81.

49 Vgl. »Drittes und letztes Sendschreiben an die Musikfreunde Prags über H. Berlioz« (1. Februar 1846).

an das klassische Prinzip der motivisch-thematischen Arbeit gebunden. Zu Beginn des Kapitels über die Programmmusik stellt er indirekt dieses Prinzip und Berlioz' Verfahren der Thementransformation einander gegenüber:

[...] er [Beethoven] kann bei einem Gedanken gerne und liebend verweilen. Berlioz nie! Er packt seine Themata wie mit hassender Liebe oder liebendem Haß – ihr Wachsthum zu einer oft riesigen Entfaltung wird wie von vulkanischer Glut in Hast emporgetrieben und gezeitigt und glüht dazwischen irgendwo eine stille, zarte Blume auf, so bleicht und welkt sie gleich vor der wilden Flamme.⁵⁰

Ambros orientiert sich in den *Grenzen* am Maßstab der klassischen motivisch-thematischen Arbeit, was etwa zu der Feststellung führt, Berlioz arbeite oft mit Tongestalten, die keine Beziehung »zu den zur Durchführung gewählten Motiven« hätten.⁵¹ Im Vergleich zu den Berlioz-Kritiken der Vormärzperiode zeichnen sich die *Grenzen* in dieser Hinsicht durch einen Hang zum Klassizismus aus.

Sollte Berlioz' Programmmusik ästhetische Autonomie zuerkannt werden, musste man sie in erster Linie gegen den Vorwurf der Formlosigkeit verteidigen. Dies fiel Ambros in den 1840er-Jahren keineswegs schwer. In Anlehnung an Schumanns Formanalyse der *Symphonie fantastique* interpretierte er deren ersten Satz als symmetrische Bogenform, die er als alternatives Formkonzept zur Sonatenhauptsatzform, ja als eine »neue interessante Form« anerkannte.⁵² In den *Grenzen* analysiert er den Kopfsatz der *Symphonie fantastique* vor dem Hintergrund der Sonatenhauptsatzform. Zu Beginn des Kapitels über die Programmmusik richtet er seine Aufmerksamkeit auf Formmerkmale, die mit der Sonatenhauptsatzform übereinstimmen (Festhalten am Reprisenmodell); allerdings erscheinen ihm diese »Rückblicke auf die bisherige Observanz« für den Inhalt der poetischen Vorlage unangemessen zu sein.⁵³ Am Ende des Kapitels dagegen moniert er die Abweichungen vom Sonatenhauptsatz-Schema. Ähnlich ambivalent urteilt er in den *Grenzen* auch über die zyklische Form der dramatischen Symphonie *Roméo et Juliette*. Auf der einen Seite findet er den Gesamtbau zu traditionell in Bezug auf die Komplexität des poetischen Stoffes, auf der anderen Seite zu stark abweichend von einem klassischen viersätzigen Muster. Die Berlioz'sche Form wird somit für Ambros zu einem Problem, dessen Ursache in einem Schwanken zwischen Tradition und Innovation liegt. Der Tenor von Ambros' Kritik an Berlioz in den *Grenzen* scheint der Vorwurf formaler Willkür und Zusammenhanglosigkeit zu sein – ein Vorwurf, vor dem er in den 1840er-Jahren Berlioz in

50 Ambros, *Grenzen*, S. 156.

51 Ebd., S. 178.

52 »Drittes und letztes Sendschreiben an die Musikfreunde Prags über H. Berlioz« (3. Februar 1846).

53 Ambros, *Grenzen*, S. 158 (zitiert auf S. 113 dieser Arbeit).

Schutz genommen hatte. Sieht man genauer hin, stellt man fest, dass Berlioz in den *Grenzen* als Fortschrittlicher, aber zugleich als Konservativer gilt. Obwohl Ambros durch die Vergleiche mit Beethovens Musik ununterbrochen auf die Wahrung der Tradition pocht, gibt er unterschwellig zu, dass das Problem der Programmmusik eigentlich nur durch einen viel radikaleren Bruch mit der Tradition gelöst werden müsste, als Berlioz selbst ihn vollzogen hat.

Die Entwicklung von Ambros' Berlioz-Rezeption wird selbst beim Vergleich der *Grenzen* mit der kurz davor entstandenen *Harold*-Rezension⁵⁴ sichtbar. Ambros integriert Teile dieser Kritik in das letzte Kapitel der *Grenzen*, wobei er entgegen der Urfassung manche wichtige Änderungen und Ergänzungen vornimmt. Bereits in der Rezension vergleicht er die *Harold*-Symphonie mit Beethovens Pastoral-symphonie, um den Unterschied zwischen einer zusammenhanglosen Gruppierung einzelner Genrebilder bei Berlioz und einer organischen Entfaltung einer poetischen Idee bei Beethoven zu veranschaulichen. Trotz des Heterogenität-Vorwurfs wertet Ambros die musikalische Ausführung der *Harold*-Symphonie, und zwar auch die ihres Finalsatzes, durchaus positiv. In den *Grenzen* wendet sich die Kritik zunehmend auch gegen die musikalische Ausführung selbst. Genauer gesagt kritisiert Ambros die Inkongruenz im thematischen Prozess und in den formalen Funktionen. Die Pastoral-symphonie dient nun als Vorbild nicht nur für die organische Entfaltung des poetischen, sondern auch des musikalischen Gedankens. Die in den überarbeiteten Passagen der *Harold*-Kritik zu beobachtende Hinwendung vom außermusikalischen Inhalt zur musikalischen Struktur ist ein weiterer Beweis für den in den *Grenzen* vollzogenen Übergang vom Transzendenz- zum Immanenzprinzip. Das Urteil über die *Harold*-Symphonie wird in den *Grenzen* noch in anderer Hinsicht verschärft. Auch wenn Ambros bereits in der Rezension vom »sittlichen und ästhetischen Mißklang« der Schlussidee spricht, rechtfertigt er das Hässliche am Ende doch ästhetisch.⁵⁵ In den *Grenzen* wertet er die ausbleibende Katharsis hingegen als ausgesprochen defizient.⁵⁶

Als Ambros in einer anderen Kritik aus dem Frühjahr 1855 die *Harold*-Symphonie mit Mendelssohns *Italienischer* Symphonie vergleicht, stellt er die fehlende Katharsis der *Harold*-Symphonie fest, ohne ein Urteil zu fällen:

[...] es ist gar nicht ohne Bedeutung, daß Berlioz sein Werk mit der wilden Lust von Briganten, Mendelssohn dagegen das seinige mit der heiter unbefangenen von Land-leuten abschließt.⁵⁷

In den *Grenzen* wird dieser Behauptung eine Fortsetzung angefügt, in der die *Ha*-

54 [Rezension in der Rubrik »Musik«] (29., 30. März 1855).

55 Vgl. Zitat auf S. 83 dieser Arbeit.

56 Ambros, *Grenzen*, S. 173f.

57 [Rezension in der Rubrik »Musik«] (9. Mai 1855).

roid-Symphonie als Ganzes vom Standpunkt der Ästhetik des Poetischen infrage gestellt wird:

[...] es kennzeichnet nicht bloß die Meister, es zeigt auch den tiefer greifenden Unterschied, daß Mendelssohns Synphonie ihren voll befriedigenden Abschluß findet, den sie durch stätige Fortentwicklung der Stimmung von Satz zu Satz vorbereitet, auf solche Weise das Ganze organisch gliedert und sich mit weiser Mäßigung in dem natürlichen Bezirke der Musik hält, weil sie nicht zu viel will, weil sie mit kluger Bescheidenheit jedem freistellt herauszuholen, was er kann und mag; während die Berlioz'sche Synphonie bei aller Schönheit des Einzelnen uns doch nur *disjecta membra poetæ* zeigt, eben weil sie, das natürliche Maß nicht ehrend, zu viel anstrebt.⁵⁸

Mendelssohns *Ceuvre*, namentlich sein Oratorium *Elias*, ist 1848 für Ambros eine wichtige Argumentationsstütze in seiner Kritik gegen die Strömungen der modernen Philosophie. Wie im ersten Teil dieser Arbeit dargelegt,⁵⁹ zieht Ambros mit dem Mendelssohn'schen Oratorium ins Feld gegen die »freche Philosophie« (wie Ambros den Materialismus nennt) Feuerbachs, Ruges und Bauers. Das Plädoyer für die Wahrung der Ideale des Christentums im Leben und in der Kunst ist auch ein wichtiges Thema der *Grenzen*. Allerdings erfüllt dort nicht Mendelssohns *Elias*, sondern die Pastoral-symphonie Beethovens eine Vorbildfunktion.⁶⁰

Ambros wendet sich in den *Grenzen* insbesondere gegen die naturalistische Philosophie von Jacob Moleschott und Carl Vogt. Sätze, in denen er kurz nach der gescheiterten Revolution von 1848 über die Ausbreitung des Materialismus klagte (»Es gehört wirklich beinahe Entschlossenheit dazu, zu sagen: *Credo in unum Deum*. Vollends sein bischen [sic] Christenthum zu bekennen, dazu gehört jetzt fast so viel Muth, als zur Zeit der zehn Verfolgungen unter den römischen Kaisern.«⁶¹), finden sich in den *Grenzen* wieder:

Die deutsche Wissenschaft und überhaupt die deutsche Literatur leidet dermal an einer wahren *Theophobie*. Das Mittelalter nannte nicht gerne den Teufel, die Neuzeit nennt nicht gerne Gott, und das Ausweichen ist oft tragikomisch genug anzusehen.⁶²

Die Kritik am Materialismus hält somit an, der Kontext dieser Kritik ändert sich jedoch grundlegend: In den 1840er-Jahren sieht Ambros in der Abwendung von Gott eine Analogieerscheinung zur »Anarchie« der modernen Programmmusik:

58 Ambros, *Grenzen*, S. 177.

59 Vgl. S. 87 dieser Arbeit.

60 Vgl. Ambros, *Grenzen*, S. 170f.

61 Ambros, »Elias. Ein Oratorium nach Worten des alten Testaments« (28. Dezember 1848).

62 Ambros, *Grenzen*, S. 170.

Jener deutsche Radikale, der die Anarchie den Zustand nicht vor, sondern nach dem Staate genannt, hat damit auch die Richtung, welche die Tonkunst einschlagen zu wollen scheint, bezeichnet. Man höre ein Werk dieser Richtung an! Von einer Gliederung der einzelnen Perioden, wie sie frei und doch so nach eigenem vernünftigen Gesetz geordnet namentlich in Beethoven erscheint, ist kaum die Rede mehr.⁶³

Die Kritik am »selbstvergötternden Humanismus«⁶⁴ und an den Programmtendenzen in der Tonkunst mündet im *Elias*-Essay in ein offenes Bekenntnis zu Bernhard Gutt, dessen Ansichten für Hanslicks formalistischen Ansatz grundlegend waren. In den *Grenzen* stellt Ambros jedoch gerade den ästhetischen Formalismus an die Seite des philosophischen Materialismus. Im flammenden Schlusswort dieser Schrift heißt es:

Die Lügner des Inhaltes der Musik, die Aesthetiker des absoluten Formenspieles sind auf kunstphilosophischem Gebiete die Materialisten, wie jene auf naturwissenschaftlichen. Es hängen diese geistigen Bewegungen unter einander inniger zusammen, als es auf den ersten Blick den Anschein hat, ja als ihre Träger selbst ahnen mögen.⁶⁵

Ambros' zusammenfassende Darstellung Hanslicks als Materialisten auf kunstphilosophischem Gebiet verengt jedoch in hohem Maße den Blick auf die Hanslick-Rezeption in den *Grenzen*, die, wie im Kapitel III.3 nachgewiesen, viel facettenreicher war. Darüber hinaus setzt Ambros in seinen Musikaufsätzen und -rezensionen vor der Veröffentlichung der *Grenzen* den Materialismus eher mit den Strömungen der modernen Programmmusik in Verbindung. Man kann in dieser Hinsicht durchaus Nina Noeske zustimmen, die auf die Schwierigkeit hingewiesen hat, Positionen der damaligen Musikästhetik mit bestimmten philosophischen Ideen und Konzepten zu verbinden:

The aesthetic »battle« fought between Hanslick on one side and the »New Germans« and Franz Brendel on the other appears to reflect these contemporary discussions between »materialists« and »idealistic« »Old Hegelians« [*Alt-Hegelianer*, N. Noeske], yet not as a carbon copy but rather as a model for this kind of argument. [...] Clearly, it is difficult to link aesthetic positions and specific philosophical ideas, especially in contemporary perception. Both sides used buzzwords like *body, soul, form, content, emotion, life and nature*, but sometimes their respective viewpoints differed only minimally.⁶⁶

Statt die Parallelisierung zwischen Hanslicks Ästhetik und dem Materialismus am Ende der *Grenzen* überzubetonen, sollte man Ambros' Kritik am Materialismus eher

63 Ambros, »Elias. Ein Oratorium nach Worten des alten Testaments« (27. Dezember 1848).

64 Ambros, »Elias. Ein Oratorium nach Worten des alten Testaments« (28. Dezember 1848).

65 Ambros, *Grenzen*, S. 186.

66 Nina Noeske, »Body and Soul, Content and Form. On Hanslick's Use of the Organism Metaphor«, in: *Rethinking Hanslick*, S. 236–258, hier S. 240f.

unabhängig von spezifisch musikästhetischen Fragestellungen lesen und in einen breiteren Kontext des »Materialismusstreites« einordnen, der in Deutschland in den 1850er-Jahren »die Gemüter bewegte«. ⁶⁷ Dass Ambros als Laie und religiöser Mensch die Diskussion der »neuen« Philosophie mit großem Interesse verfolgt hat, zeigt sich in den *Gränzen* etwa im Kapitel über das Idealmoment, in dem er ausführlich aus dem populärwissenschaftlichen Buch *Die Pflanze und ihr Leben* ⁶⁸ des Botanikers Matthias Jacob Schleiden zitiert. Schleiden war für Ambros deswegen inspirierend, weil er sich als Naturwissenschaftler entschieden von den materialistischen Systemen distanziert hatte. Nicht von ungefähr beruft sich Ambros gerade auf jene Stelle von dessen Schrift, in der er neben einer »wissenschaftlichen« und »körperlichen« Ansicht der Welt auch ein geistiges Sehen unterscheidet, in dem sich dem Menschen eine »ganze, volle, schöne Welt des Lichtes und Glanzes« offenbart. ⁶⁹

Ambros' Kritik an der materialistischen Weltanschauung war keineswegs durch Hanslicks Schrift hervorgerufen worden. Allerdings hat Ambros sie gerade in den *Gränzen*, einer Schrift, die sich mit Hanslick auseinandersetzt, publik gemacht. Freilich hat er Hanslick durch die Analogiebildung zwischen dessen Musikästhetik und der materialistischen Philosophie unrecht getan, orientiert sich dieser doch hauptsächlich an Herbarts Formalismus, also an einer realistischen Schulphilosophie, die sowohl aus einem einseitigen Idealismus wie auch Materialismus einen Ausweg gesucht hat. ⁷⁰

67 Vgl. Olaf Briesse, »Philosophie in einer veränderten Welt. Überlebens- und Konkurrenzstrategien nach 1850«, in: *Vormärz – Nachmärz. Bruch oder Kontinuität. Vorträge des Symposiums des Forum Vormärz Forschung e. V. vom 19. bis 21. November 1998 an der Universität Paderborn* (Vormärz-Studien 5), hg. von Norbert Otto Eke und Renate Werner, Bielefeld 2000, S. 59–83, hier S. 66.

68 Matthias Jacob Schleiden, *Die Pflanze und ihr Leben. Populäre Vorträge*, 4. Aufl., Leipzig 1855.

69 Schleiden, *Die Pflanze und ihr Leben*, S. 5f.; in Ambros' *Gränzen* zitiert auf S. 44f.

70 Vgl. hierzu Briesse, »Philosophie in einer veränderten Welt«, S. 76f. Zum Verhältnis von Hanslicks Musikästhetik zum Materialismus und zur Naturphilosophie vgl. etwa Burford, »Hanslick's Idealist Materialism«; Titus, »The Quest for Spiritualized Form«; Bonds, »Aesthetics Amputations«.

V. Wege von Ambros'
Musikästhetik nach den
Grenzen der Musik und Poesie –
ein Ausblick

Mit seinem flammenden Schlusswort gegen Materialismus und Formalismus am Ende der *Gränzen*¹ scheint Ambros einen Wendepunkt erreicht zu haben, nach dem seine Kritik der Formalästhetik an Intensität verloren hat. Von dieser Entwicklungstendenz zeugt in erster Linie Ambros' vernichtende Rezension von Wagners *Faust-Ouvertüre*, in der er nur ein paar Monate nach der Veröffentlichung der *Gränzen*, im Dezember 1855, Hanslicks Ansatz als verständliche Reaktion auf die »Verirrungen« der zeitgenössischen Musik legitimiert:

Diese aneinandergereihten von musikalischen Instrumenten hervorgebrachten Klänge mögen alles mögliche Vortreffliche sein – M u s i k i s t d a s n i c h t. [...] Es ist wirklich, als sei Wagner zunächst durch das Hexeneinmaleins zum Schaffen angeregt worden und habe darnach, wie nach einem Programm, komponiert. Wie dort Worte ohne Sinn, so hier Klänge ohne Sinn. Von Kunst, von Schönheitsgefühl ist keine Rede mehr, nicht einmal mehr von Bildung – wir stehen auf dem Standpunkte vollkommener Barbarei, die sich an ungeheueren Massen und an fratsenhaften Bildungen erfreut. Bei solchen Verirrungen (deren Grund in dem falschen Prinzip der absoluten Poesie, in welche die Musik aufgehen soll, gesucht werden muß) begreift man vollkommen, daß ein hochgebildeter Kunstphilosoph wie Dr Hanslik [sic] das formale Moment der Musik mit fast zornigem Eifer und schroffer Einseitigkeit hervorhebt.²

Man kann auch anhand von anderen, kurz nach den *Gränzen* entstandenen Kritiken belegen, dass Ambros zunehmend die reine (spezifisch musikalische) Schönheit und das architektonisch-formale Moment hervorgehoben hat.³ Damit distanzierte er sich jedoch weniger von der modernen Musik selbst – in diesem Sinne darf das oben angeführte Zitat nicht als stellvertretend angesehen werden – als vielmehr von den Theorien der Leipziger Fortschrittspartei. Ambros reagierte auf die Vereinnahmung von Beethovens Instrumentalmusik durch die Neudeutschen, d. h. auf die Einstufung von Beethovens Werken als Vorboten der modernen Pro-

1 Ambros, *Gränzen*, S. 186f.

2 [Rezension in der Rubrik »Musik«] (6. Dezember 1855).

3 Vgl. etwa [Rezension in der Rubrik »Prager Theater«], *Prager Zeitung* 1855, 5. August; [Rezension in der Rubrik »Prager Theater«] (4. September 1855); »Vierte Quartettsoirée« (6. Dezember 1855); »Fünfte Quartettsoirée« (12. Dezember 1855).

grammmusik und des Musikdramas, mit einer eher klassizistischen Beethoven-Interpretation. Stützte er sich in den *Gränzen* auf ein Konzept der Klassik ohne Beethoven, war er schon kurz nach der Verfassung dieser Schrift bemüht, die Grenzlinie zwischen Haydn/Mozart und Beethoven zu verwischen. Er setzte den Akzent nicht mehr auf das Andersartige in Beethovens Musik, sondern hob ihre Gemeinsamkeiten mit der Musik Haydns und Mozarts hervor. Dementsprechend rückte hauptsächlich Beethovens Frühwerk ins Zentrum seiner Aufmerksamkeit.⁴ Den Einfluss von Haydn und Mozart versuchte Ambros aber auch für Beethovens Spätwerk nachzuweisen, um dann die Musik aller drei Komponisten als »eine und dieselbe Landschaft«⁵ zu bezeichnen. Ambros' Hinwendung zu einer spezifisch musikalischen Schönheit darf jedoch nicht als eine Absage an die Metaphysik der Musik gedeutet werden, denn Ambros betrachtete die spezifisch musikalischen Elemente als Ausdrucksmittel einer wahren »Dichtersprache«.⁶ Charakterisierte er in den *Gränzen* das jenseits des Formalen liegende Idealmoment als einen schwer fassbaren »Duft der Blume«⁷, verwendet er einige Jahre später (1860) dieselbe Metapher zur Beschreibung einer spezifisch musikalischen Schönheit:

Ueber das »Was« ist uns beinahe das »Wie« abhanden gekommen, über lautem Verlangen nach Geistreichem, Durchdachtem, Bedeutungsvollem haben wir beinahe den S c h ö n h e i t s s i n n verloren, den Sinn und die Empfindung des einfach Schönen, das sich freilich verstandesmäßig so wenig darstellen läßt, wie der Duft einer Blume, während jenes Geistreiche, Durchdachte, Bedeutungsvolle in solcher Weise vollkommen nachweisbar ist, weil es auf äußerlichen, d. h. nicht wesentlich und spezifisch musikalischen Beziehungen beruht.⁸

Ambros' Musikästhetik hat nach wie vor eine idealistische Grundlage, wird aber viel pluralistischer. Das Streben nach Objektivität kommt insbesondere in der Bewertung der Musik Mozarts und Beethovens zum Vorschein. Im Essay »Mozart als Künstler und Mensch«⁹, das 1856 anlässlich des hundertjährigen Geburtsjubiläums Mozarts entstand, charakterisiert Ambros Beethovens Musik als »Dolmetscherin der grandiosesten geistigen Anschauungen«, ohne sie allerdings über die reine Musik Mozarts zu stellen. Zum ersten Mal weist Ambros explizit auf »rauhe Ecken« in Beethovens Musik hin. Das Kunstideal verkörpern nach Ambros' Auffassung weder die Werke

4 Vgl. [Rezension in der Rubrik »Musik«], *Prager Zeitung* 1855, 28. November; [Rezension in der Rubrik »Musikalisches«] (21. März 1857).

5 [Rezension in der Rubrik »Prager Theater«] (5. August 1855).

6 Vgl. »Fünfte Quartettsoirée« (12. Dezember 1855); [Rezension in der Rubrik »Musik«] (28. November 1855).

7 Ambros, *Gränzen*, S. 47.

8 Ambros, *Culturhistorische Bilder*, S. 191.

9 *Prager Zeitung* 1856, 23., 24., 25., 27. und 29. Januar.

Mozarts noch die Beethovens, sondern die Musik des »Doppelgestirns« Mozart *und* Beethoven:

Allerdings gehören auch Mozart und Beethoven als helles Doppelgestirn zusammen, weil bei jedem von ihnen, bei gleicher Genialität, bei gleicher Schönheit der künstlerischen Produktion, eine andere Seite künstlerischen Schaffens zur vorwiegenden Geltung kömmt, weil sie in höchster Vollendung Pole vertreten, die in Ewigkeit nicht vereint sein können, und daher auch in einer und derselben Künstlernatur niemals vereint zur Erscheinung kommen können [...]. Es ist darum nichts thörichter als der Streit, welchem von diesen Geistern der Vorzug gebühre.¹⁰

Ambros nimmt damit Abstand von Marx' Kategorisierung »Musik der Stimmung« (Mozart) versus »Musik des Geistes« (Beethoven), die er sich in den *Gränzen* zu eigen gemacht hatte. Die Musik Mozarts stellt in Ambros' Augen nicht mehr ein formalistisches Durchgangsstadium in der geschichtlichen Entwicklung zu Beethovens Musik dar, sondern repräsentiert eine andere »Seite künstlerischen Schaffens«¹¹. Formalistisches Pendant zu Beethovens Ideenkunst bildet dann in Ambros' Ästhetik der 1860er-Jahre nicht mehr Mozarts Instrumentalmusik, sondern die Opernmusik Rossinis:

Wenn wir an Beethoven das Bild einer großen Seele haben, die sich in Musik und durch Musik ausspricht, und dadurch die Töne, die sie nach dem Maß und Gesetze der Schönheit ordnet, mit höchstem geistigen Gehalte füllet, – so ist Beethovens Zeitgenosse Rossini sein gerader Gegensatz: der Tonkünstler, der zuerst das Prinzip des bloss sinnlichen Genusses in der Musik zur unbedingten Geltung erhoben hat.¹²

Über die Entwicklungstendenz von Ambros' musikästhetischer Anschauung nach 1855 geben neben den neu entstandenen Aufsätzen auch manche Textüberarbeitungen Auskunft. Aufschlussreich zeigt sich in dieser Hinsicht insbesondere die revidierte Fassung der novellistischen Kunstkritik »Schwärmereien und Fantasien nach Beethovens A-Dur Simfonie« von 1847, die 1860 im Kapitel »Flaminiana. Phantasiestücke« des Sammelbandes *Culturhistorische Bilder* erschienen ist.¹³ Ambros hat nicht nur äußerlich, durch die Auslassung des Vorworts¹⁴, in die Urfassung einge-

10 »Mozart als Künstler und Mensch« (29. Januar 1856).

11 Ebd.

12 *Culturhistorische Bilder*, S. 33. Vgl. hierzu Wagners Urteil über Rossini in *Oper und Drama*, Bd. 3, S. 251f. (Wagner kritisiert hier die »nackte, ohrgefällige, absolut melodische Melodie« Rossinis.)

13 Die überarbeitete Fassung trägt den Titel »Nach Beethovens A-dur-Symphonie«. *Culturhistorische Bilder*, S. 226–232.

14 Ambros' Autorschaft des mit »Erasmus Bitterlich« signierten Vorworts ist zweifelhaft. Als möglicher Autor wird in der Literatur Johann Carl Hickel genannt. Vgl. Lomnäs/Strauß, *Auf der Suche nach der poetischen Zeit*, Bd. 1, S. 108f.

griffen, sondern hat sie auch inhaltlich überarbeitet. Der Handlungsrahmen – ein Gespräch der Davidsbündler über den außermusikalischen Inhalt von Beethovens Siebter Symphonie – blieb zwar aufrechterhalten, im Wortlaut des Gesprächs (vor allem in den Repliken des Davidsbündlers Faustin/Flamin¹⁵, mit dem sich der Autor identifiziert) wurden aber zahlreiche Änderungen vorgenommen. Auf die Frage, was er aus dem »Taschenspielersack« seiner Fantasie beim Hören der Siebten Symphonie heraushole, gibt Flamin in der überarbeiteten Fassung Folgendes zur Antwort:

»Was holst Du denn aus der *A-Dur*-Symphonie heraus?« fragte Barnabas [...]. »Die echte, rechte Wahrheit zu sagen genau dasselbe, was ich aus den Bußsalmen heraushole, die Orlando Lasso für Karl den neunten von Frankreich componirte« [...]. »Da ich merke, daß Du auf meine Bilder, zu denen mich die Symphonie etwa angeregt haben könnte, nur lauerst, um sogleich als Ikonoklast darüber herzufallen, so bescheide ich mich, hier wie dort, dasselbe herauszuholen, das Du darin vielleicht selbst finden wirst: vortreffliche Musik!«¹⁶

Durch die Gleichsetzung von Lasso und Beethoven unterminiert Flamin die These von einem geschichtlich bedingten Wandel der Musik von der Form- zur Inhaltskunst. Statt aus der Symphonie eine Hochzeitsgeschichte herauszuhören, wie es ursprünglich der Fall war, scheint er nun die Musik rein formalistisch zu rezipieren. Im weiteren Verlauf zeigt sich jedoch, dass er nicht ohne Weiteres auf eine inhaltliche Deutung verzichtet; vielmehr zögert er sie nur hinaus. Nachdem er von den Bündlern erneut aufgefordert wurde, seine Visionen zu beschreiben, stützt er sich – wie bereits in der Urfassung des Aufsatzes – auf Schumanns (alias Florestans) Hochzeitsdeutung. Daraufhin muss er wiederum etliche Vorbehalte der Davidsbündler abwehren. Die vorgeschlagene inhaltliche Deutung versucht er diesmal mithilfe von spezifisch musikalischen Argumenten plausibel zu machen:

»Man könnte vielleicht bestimmter sagen, es sei diese Symphonie [...] eine Apotheose der belebenden und ordnenden Macht des Rhythmus, jener Macht, von welcher der Dichter sagt, daß sie ›zum geselligen Tanz ordnet den tobenden Sprung.‹ Da habt Ihr nun schon den Punkt, von wo aus ein Seitenthürchen in das Fest hineinführt; nennt es nun Maurenfest [...], Grafen- oder Bauernhochzeit, wie Ihr wollt! Denn das ist ja das Schöne in der Musik, daß sie unbestimmt anregt, und eben deswegen Raum für Nichts oder für Alles bietet. Male sich Jeder das Einzelne aus, wie er will, und freue sich der Klangbilder, die in ihm entstehen, nur habe er Einsicht und ärgere sich nicht, wenn Andere Nichts davon bemerken.«¹⁷

15 Entgegen der Urfassung verwendet Ambros in der überarbeiteten Fassung den Bündlernamen Flamin statt Faustin.

16 *Culturhistorische Bilder*, S. 229.

17 Ebd., S. 232. Vgl. hierzu das Zitat aus der Urfassung auf S. 41 dieser Arbeit.

Aus dem letzten Satz des Zitats geht deutlich hervor, dass Ambros in der überarbeiteten Fassung nicht einfach den inhaltsästhetischen Standpunkt aufgegeben hat, wie es die bisherigen Interpretationen nahelegen.¹⁸ Er bekennt sich nach wie vor zu Schumanns Ästhetik des Poetischen, allerdings mit dem Unterschied, dass er neben ihr auch die formalistische Auffassungsweise als eine ebenbürtige Alternative legitimiert. Die Textrevision zeugt somit von Ambros' wachsendem Sinn für eine pluralistische Sicht in der Musikkritik und -ästhetik.

Haben im Vormärz Schumanns poetische Musikkritiken Ambros' davidsbündlerische Denkweise wesentlich geprägt, waren es in den 1850er-Jahren Schumanns reife Instrumentalkompositionen, die umgekehrt Ambros' klassizistische Attitüde gestärkt haben. Schumanns Hinwendung zur »maßvollen Schönheit«, zu »gerundeten Formen«, kurz, die Mäßigung und Klärung seines musikalischen wie auch literarischen Stils wurden von Ambros als ein »Sich-Zurechtfinden« begrüßt.¹⁹ Als Komponist hat Schumann bei Ambros somit erst durch die Werke seiner mittleren und späten Schaffensperiode volle Anerkennung gewonnen. Ambros' Urteil über Schumanns reife Kompositionen belegt abermals, dass er von Brendels Musikästhetik und -geschichte Abstand genommen hat, in der Schumann aufgrund seines Frühwerks eine Vermittlerrolle auf dem Weg zu Wagners Musikdrama und Liszts symphonischen Dichtungen zugeteilt wurde, während die Werke der mittleren und späten Schaffensperiode als Ergebnisse einer Fehlentwicklung eingestuft wurden.²⁰

Die Anerkennung der klassizistischen Besinnung Schumanns ging mit einer verschärften Kritik an Berlioz' Programmmusik einher. Das Auseinanderhalten von Schumann und Berlioz und das Zusammenbringen von Mozart und Beethoven sind somit zwei charakteristische Tendenzen in Ambros' Musikästhetik nach der Veröffentlichung der *Gränzen*. Noch in den *Gränzen* war Ambros trotz vieler Vorbehalte davon überzeugt, dass Berlioz keine »abnorme Erscheinung«, kein »in die Kunstgeschichte fallender Meteorstein« sei, sondern »den consequenten Abschluß und die zum Extrem getriebene Vollendung einer Richtung« darstelle.²¹ Gerade diese Überzeugung sollte jedoch später erschüttert werden:

18 Vgl. Lomnäs/Strauß, *Auf der Suche nach der poetischen Zeit*, Bd. 1, S. 110.

19 »Schumann hat also an sich selbst jene Katharsis erleben können, die Berlioz nicht erreicht hat. Schumann reiht sich daher auch würdig unter die Klassiker der Musik ein.« »Beethoven. Pamětní list k stoletým narozeninám Beethovenovým.« [Beethoven. Gedenkblatt zum 100. Geburtstag Beethovens.], in: *Hudební listy* 1 (1870), Nrn. 43–44, 21., 28. Dezember, (1871), Nrn. 45–46, 4., 11. Januar, hier Nr. 44. [Original auf Tschechisch, deutsche Übersetzung M. Š.] Vgl. auch ders., »Vierte Quartettsoirée« (6. Dezember 1855); *Culturhistorische Bilder*, S. 87; *Bunte Blätter*, S. 97.

20 Vgl. Brendel, *Geschichte der Musik*, Bd. 2, S. 202.

21 Ambros, *Gränzen*, S. 152.

Die ganze meteorartige Erscheinung Berlioz' ist ein lehrreiches Beispiel, wie die allergenialste Begabung resultatlos bleibt, wenn es an künstlerischem Maß, an künstlerischer Zucht und weiser Selbstbeschränkung fehlt.²²

Ambros' schließt sich hiermit dem Urteil Bernhard Gutt's vollkommen an, der bereits im Jahr der Prager Berlioz-Euphorie (1846) prophezeit hat, dass Berlioz ohne Nachfolger bleiben würde.²³ Was in den *Gränzen* nur indirekt angedeutet wurde, geht nun aus Ambros' Berlioz-Besprechungen der 1860er-Jahre unmissverständlich hervor. Sollte Berlioz den außermusikalischen Vorlagen Rechnung tragen, hätte er die viersätzigige Symphonie völlig aufgeben müssen:

Was für ein abenteuerlicher Coloß baut sich auf, wenn Berlioz z. B. Shakspeare's [sic] »Romeo und Julie« vollständig durch Mittel der Musik reproduciren will, ohne doch die sanctionirte Form der viersätzigigen Symphonie [...], vor der er von Beethoven her einen traditionellen Respect hat, aufzugeben!²⁴

Das gängige Interpretationsmodell von Ambros' Berlioz-Rezeption – Begeisterung, wachsende Distanzierung und schließlich Verwerfung²⁵ – erweist sich dennoch als zu schematisch, wenn man Ambros' Einstellung zu Berlioz' Programmmusik wirklich objektiv erfassen will. Die Vielschichtigkeit von Ambros' Berlioz-Rezeption, auf die in der vorliegenden Arbeit bereits im Zusammenhang mit den Musikaufsätzen und -rezensionen aus den 1840er-Jahren hingewiesen wurde, lässt sich auch aufgrund einer Kritik dokumentieren, die Ambros ein Jahr vor seinem Tod für die *Wiener Zeitung* geschrieben hat.²⁶ Der Gegenstand des Berichts ist Berlioz' *Harold*-Symphonie – ein Werk, dem Ambros seit dessen Prager Erstaufführung äußerst kritisch gegenüberstand. Er vergleicht die Symphonie wiederum mit Mendelssohns *Italienischer* Symphonie, ohne nun jedoch den »befriedigenden Schluss« der *Italienischen* dem »ästhetischen und sittlichen Mißklang« am Ende der *Harold*-Symphonie entgegenzustellen.²⁷ Vielmehr lobt er Berlioz' »vortreffliche« Darstellung des Pilgermarsches. Indem er nun explizit auf die Wiederaufnahme des Pilgermarsches im Schlusssatz der *Harold*-Symphonie hinweist,²⁸ mildert er den in früheren Kritiken erhobenen

22 Ambros äußert diese Ansicht im Zusammenhang mit der Wiener Aufführung der *Symphonie fantastique*. »Philharmonisches Concert«, in: *Wiener Abendpost. Beilage zur Wiener Zeitung* 1872, Nr. 60, 13. März. Vgl. auch Ambros, *Bunte Blätter*, S. 106.

23 Gutt, »Hektor Berlioz« (27. Januar 1846).

24 Ambros, *Bunte Blätter*, S. 101.

25 Zu diesem Interpretationsmodell vgl. etwa Adler, »August Wilhelm Ambros«, S. 35.

26 »Philharmonisches und Gesellschaftsconcert. – Singakademie. – Die anderen Concerte der letzten Zeit«, in: *Wiener Abendpost. Beilage zur Wiener Zeitung* 1875, Nr. 55, 9. März.

27 Vgl. Ambros, *Gränzen*, S. 174.

28 »Berlioz läßt im Harold das Pandämonium einer Briganten-Orgie los. Aber weilweise – und noch zum Schlusse tönt, wie von weiter Ferne her, tröstend der »Pilgermarsch« herein.« »Philharmonisches und Gesellschaftsconcert« (9. März 1875).

Vorwurf einer ausbleibenden Katharsis wesentlich ab. Diese Rezension belegt, dass Ambros doch erneut bereit ist, für Berlioz in die Bresche zu springen, wenn er es für wichtig hält: Mit seinem ästhetischen Urteil distanziert er sich 1875 von der ihm auffallenden Tendenz, »Berlioz mit einem verächtlichen Seitenblick«²⁹ zu bewerten.

Ab den 1860er-Jahren häufen sich in Ambros' Musikkritiken Aussagen, die ihn zum Teil ungerecht und einseitig als Antiwagnerianer erscheinen lassen. Es handelt sich zum einen um Verteidigungen der von der Fortschrittspartei verspotteten »Formalmusik«,³⁰ zum anderen um Angriffe auf Wagners und Liszts Musik selbst. Als stellvertretendes Beispiel kann hier etwa das Fazit des Kapitels über die Neudeutsche Schule in Ambros' *Culturhistorischen Bildern* angeführt werden:

Offen liegt vor, daß hier [bei Liszt und Wagner] das normale Verhältnis zwischen Form und Inhalt verrückt [...] ist. »Das war ja damals auch der Fall, als neben der vorwaltend gepflegten Form der Inhalt eine Nebensache blieb!« Wahr – aber das Spiel stand anders. D a m a l s war es eine ihrer höchsten Ausbildung entgegengehende, gedeihende, sich kräftigende Kunst [...]. J e t z t haben wir es mit einer an sich selbst irre gewordenen, in der Selbstauflösung begriffenen Kunst zu thun und die einseitige Ausbildung ist hier nicht, wie sie dort war, v o r l ä u f i g e Ausbildung eines einzelnen Elementes für das noch bevorstehende Ganze, sondern bedenklich krankhafte Hypertrophie. Möglich, daß wir wieder auf den alten, früheren Punkt kommen. Mich dünkt aber, dazu gehört, was, wie kürzlich Jemand gesagt hat, unserer Zeit überhaupt Noth thut: »M a ß u n d E i n f a l t «.³¹

Allerdings sagen solche verallgemeinernden Gesamturteile über die eigentliche Rezeption nur wenig aus, da sie Ambros' Einzelurteile über die jeweiligen Werke Liszts und Wagners grob vereinfachen und verflachen. Ambros' verschmähende Kritik von Wagners *Faust-Ouvertüre*³² hatte keine unmittelbaren Auswirkungen auf die weitere Auseinandersetzung mit Wagners Musik. Den im darauffolgenden Jahr (1856) in Prag aufgeführten *Lohengrin* bewertete Ambros durchaus positiv.³³ Den häufigen Vorwurf der Antiwagnerianer, Wagner opfere die Musik der dramatischen Wahrheit,

29 »Philharmonisches und Gesellschaftsconcert« (9. März 1875).

30 Vgl. etwa [Rezension in der Rubrik »Prager Theater«] (4. September 1855); *Culturhistorische Bilder*, S. 189ff. In den *Culturhistorischen Bildern* geht Ambros bei dieser Verteidigung von Vischers Aufsatz »Ueber das Verhältniss von Inhalt und Form in der Kunst« (1858) aus, in dem der Autor die »bloße Form« als *contradictio in adjecto* bezeichnet und die Untrennbarkeit von Form und Inhalt betont. Die umfassenden Zitate aus Vischers Aufsatz in den *Culturhistorischen Bildern* (S. 174f.) deuten darauf hin, dass Ambros Vischers Ästhetik erst um diese Zeit näher kennengelernt hat. Ein direkter Einfluss Vischers auf die *Gränzen*, den Wolkenfeld annimmt, lässt sich dagegen nicht bestätigen. Vgl. Wolkenfeld, *Ambros' »Geschichte der Musik«*, S. 101ff.

31 Ambros, *Culturhistorische Bilder*, S. 186f.

32 [Rezension in der Rubrik »Musik«] (6. Dezember 1855).

33 »Richard Wagner's Lohengrin«, in: *Prager Zeitung* 1856, 21., 26., 28. Februar, 1., 2. März.

fand Ambros nur im Bezug auf wenige Stellen des *Lohengrin* gerechtfertigt.³⁴ Schon weniger günstig fiel die Rezension vom *Fliegenden Holländer* aus. Doch selbst hier nahm Ambros keinen Anstoß an der Vorherrschaft des dramatischen Prinzips. Am schwächsten fand er sogar jene Stellen, die Wagner als reine »absolute« Musikpartien ohne Verankerung in der dramatischen Situation komponiert hat.³⁵ Vor diesem Hintergrund ist schwer nachvollziehbar, warum Ambros in den *Culturhistorischen Bildern*, in denen er sich auf dasselbe Repertoire der romantischen Opern Wagners stützt, die Meinung äußert, Wagner verfolge »mit der rücksichtslosesten Konsequenz« den dramatischen Zweck und verfehle dabei zuweilen den musikalischen.³⁶ Die Ansicht, dass bei Wagner aus der Verbindung von Wort und Ton etwas »Drittes« entstehe,³⁷ scheint weniger durch Wagners Musik selbst als durch dessen theoretische Schriften, die Ambros vielerorts angreift,³⁸ motiviert gewesen zu sein. Zudem wurde das Urteil über Wagner offenbar von Ambros' neuen Erfahrungen mit den symphonischen Dichtungen Liszts beeinflusst (vgl. dazu unten).

Auch in den späten 1860er- und in den 1870er-Jahren wandte sich Ambros immer wieder gegen Wagners Theorie und gegen den um Wagner gemachten Humbug seiner »Clique«.³⁹ Sehr scharf kritisierte er die unangemessene Propagierung von Wagners

34 »Fordert es aber sein wirklicher oder vermeinter dramatischer Zweck, so geht er durch Dick und Dünn mit einer Rücksichtslosigkeit, die kaum erhört ist. Glücklicherweise sind solche Stellen doch nur Ausnahmen.« »Richard Wagner's Lohengrin« (2. März 1856).

35 »Er steht theilweise noch auf dem Standpunkte des spezifischen Musikers. Und hier ist seine Achillesferse – das ist ihm vom Hause aus nicht gegeben. Wo er einen Moment musikalisch ausweitet, ohne daß es der Text (das ist die dramatische Situzation) verlangt, wird er ungenügend, er bringt Klänge, aber keine Musik.« [Rezension in der Rubrik »Prager Theater«], in: *Prager Zeitung* 1856, 10., 13. und 14. September, hier 14. September.

36 Ambros, *Culturhistorische Bilder*, S. 149.

37 Ebd., S. 186. Vgl. auch: »Das eigentliche Ziel der Odysseischen Irrfahrten ist, daß die Musik ihr Leben aufgeben soll, um im Hades des Kunstwerkes der Zukunft ein Schattendasein zu führen, wo sie immer erst das Opferblut eines Worttextes wird trinken müssen, um nur überhaupt sprechen zu können [...].« Ebd., S. 12.

38 »Die Bücher kann der Unbefangene nur mit bedauerndem Achselzucken durchlesen, denn zu dem, was sie sein sollen, fehlt es Wagner an der klaren Kälte eines Denkers (z. B. Lessing's); sie sind durchaus in einer beinahe fieberhaften Leidenschaftlichkeit geschrieben, die wahre oder falsche Begriffe fortwährend mit Hast durcheinanderwirft und – weil, wie Adolph Zeising in seinen »ästhetischen Studien« richtig bemerkt, der Künstler lieber in sinnlichen Bildern als abstrakt denkt – an die Stelle des Begriffs immer ein Bild schiebt. Wenden wir das Bild um, um zu sehen, was dahinter steckt, so finden wir auch die Rückseite bemalt, d. h. es öffnet sich uns statt des scharf abgegränzten Begriffes abermals eine weite Perspektive, so weit, daß wir uns dabei eben alles Mögliche denken können.« [Rezension in der Rubrik »Prager Theater«] (4. September 1855); vgl. auch [Rezension in der Rubrik »Prager Theater«] (13. September 1856); »Die Peri und das Paradies« (20. Mai 1857).

39 Vgl. »Wagnero-Batrachomyomachia«, in: *Neue Freie Presse* 1869, Nr. 1844, 15. Oktober; »Epistola Ortuini de Opera musicali in theatro germanico Pragensi«, in: *Prager Zeitung* 1871, 6. August; »Wagneriana« (12. Juli 1871); »Wagneriana II« (24. August 1871).

Opern und Musikdramen auf Kosten der Instrumentalmusik. Über Wagners Musik selbst äußerte sich Ambros zuweilen abschätzig,⁴⁰ gleichwohl schätzte er Wagner als Dramatiker und Künstler.⁴¹ Ambros' Kritik am Gesamtkunstwerk fußte zu Beginn der 1870er-Jahre mehr auf den Gerüchten, die die Wagner-Aufführungen begleiteten, als auf einem eigenen Erleben dieser Musik. Als er in den Jahren 1874 und 1875 die Gelegenheit bekam, in Wien den ersten Akt der *Walküre* und Auszüge aus der *Götterdämmerung* zu hören,⁴² machte er die Erfahrung, dass das wirkliche »Kunstwerk der Zukunft« doch wesentlich anders aussah als das in seinem Bewusstsein lebende Schreckbild eines »aus allen Künsten centaurisch zusammengewachsenen Monstrums«⁴³. Aufgrund der bloß konzertanten (!) Aufführungen zog Ambros nicht nur eine Parallele von Wagner zu Monteverdi, sondern rechtfertigte sogar Wagners theoretisches Konzept durch sein Werk:

Man prüfe Wort nach Wort der Dichtung und halte es mit seiner musikalischen Betonung zusammen – hier ist das Wort zum Ton und der Ton zum Wort geworden. Wagner hat seine Principien nirgends glänzender gerechtfertigt als hier [bei der *Götterdämmerung*] und man darf sagen, daß hier das Zusammenwirken von beiden Künsten eine kaum erhörte Intensivität des Ausdrucks zum Ergebnis hat.⁴⁴

Wie bereits Norbert Tschulik gezeigt hat,⁴⁵ lassen Ambros' Wagner-Kritiken aus den 1870er-Jahren ihren Autor weder als Wagnerianer noch als Antiwagnerianer erscheinen. Festzuhalten bleibt, dass Ambros an der Diskussion um Wagner bis zu seinem Tod mit Interesse teilnahm und mit seiner Stimme »eine um die Objektivität bemühte Mitte«⁴⁶ vertrat.

40 »Das Phantom der unendlichen Melodie würgte wie eine Boa die ehemalige, wirkliche Melodie, und man darf sagen, daß in Wagner's neuen Partituren die Musik aufhört, wenn man das Titelblatt wendet. Der Vorwurf, den Gretry einst Mozart machte, er stelle die Statue ins Orchester und das Piedestal auf die Bühne, paßt z. B. in »Rheingold«, in »Tristan« wörtlich und buchstäblich auf Wagner.« Ambros, »Wagnero-Batrachomyomachia« (15. Oktober 1869).

41 »Man mag von Wagner sagen und halten, was man will, so viel ist sicher: wir haben durch ihn wieder gelernt, ein dramatisches Tonwerk als in sich geschlossenen Organismus, als ein Ganzes anzuerkennen [...]. Seine Aufgabe ist eine hohe, sein Streben ein höchst ernstes und aufrichtiges, und möchte dann das gewonnene Resultat aussehen wie es will, man muß vor dieser, das für recht Gehaltene rücksichtslos verfolgenden künstlerischen Ehrlichkeit und Energie Respect haben.« Ambros, »Wagneriana« (12. Juli 1871).

42 Vgl. hierzu seine Kritiken »Der erste Act von R. Wagners »Walküre«, in: *Wiener Abendpost. Beilage zur Wiener Zeitung* 1874, Nr. 34, 12. Februar; »Richard Wagner«, in: ebd. 1875, Nr. 49, 2. März.

43 [Rezension in der Rubrik »Prager Theater«] (4. September 1855); in den *Culturhistorischen Bildern* hat Ambros den Ausdruck »Monstrum« durch »Wundergeschöpf« ersetzt. S. 136.

44 »Richard Wagner« (2. März 1875).

45 Tschulik, »August Wilhelm Ambros und das Wagner-Problem«.

46 Ebd., S. 169.

Mit Blick auf die Entwicklung der Programmmusik in den 1850er-Jahren bleiben die Resultate von Ambros' *Gränzen* insofern vorläufig, als sie noch nicht Liszts symphonische Dichtungen berücksichtigen. An dieser Stelle drängt sich somit die Frage auf, ob Ambros unter dem Einfluss der Erfahrungen mit Liszts Programmmusik die in den *Gränzen* eingeschlagene Richtung seiner Musikästhetik beibehält oder ändert. Eine erste Antwort gibt uns das Essay »Franz Liszt's symphonische Dichtungen«⁴⁷, in dem Ambros im Frühjahr 1857 die in Prag aufgeführten Dichtungen *Les Préludes* und *Tasso* bespricht. Gleich zu Beginn geht er auf das Verhältnis der symphonischen Dichtung zur klassischen Symphonieform ein:

Während die Symphonie eine lange Reihe der glänzendsten Werke aufzuweisen und (wenigstens nach Wagner's und seiner Gleichgesinnten Ansicht) in der neunten Symphonie Beethoven's ihren Abschluß gefunden hat, sind Liszt's symphonische Dichtungen die erst auftauchenden Erscheinungen ihrer Art, und es ist noch abzuwarten, ob sie den Anfangspunkt einer wesentlich neuen Kunstform zu bilden berufen sind.⁴⁸

Während er in den *Gränzen* die Einheit von musikalischem und poetischem Gedanken zur Wahrung der Sonatenhauptsatzform fordert, zeigt er sich nun grundsätzlich für formale Innovationen offen:

An sich ist gegen die Form der »symphonischen Dichtung«, so lange sie nur eine organische Gestaltung erkennen läßt, und sich nicht in kunstwidrige Formlosigkeit und Willkür verläuft, nicht das mindeste einzuwenden [...].⁴⁹

Liszts symphonische Dichtungen begrüßt er als ein »sinniges Fortbauen auf den von der bisherigen Kunstentwicklung gegebenen Grundlagen«, als »Umgestalten herkömmlicher, zum Theile abgenützter Formen«.⁵⁰ Ambros weist ausdrücklich auf das innerhalb der Einsätzigkeit erkennbare mehrsätzliche Schema hin und nennt die symphonische Dichtung eine »komprimierte Symphonie«. Was die Sonatenhauptsatzform betrifft, findet Ambros in Liszts Werken allerdings keine Spuren davon,⁵¹ ja er findet diese Form für die symphonische Dichtung sogar »in vorhinein unanwendbar«.⁵²

47 »Franz Liszt's symphonische Dichtungen« (24., 26. April 1857).

48 »Franz Liszt's symphonische Dichtungen« (24. April 1857).

49 Ebd.

50 Ebd.

51 Ambros hat nicht zur Kenntnis genommen, dass in Liszts symphonischen Dichtungen außer dem mehrsätzigen Sonatenformschema auch die Sonatenhauptsatzform wirksam ist, wenn auch manchmal derart modifiziert, »daß sie den geschichtlichen Ursprung kaum mehr durchscheinen lässt.« Vgl. dazu Dahlhaus, *Die Musik des 19. Jahrhunderts*, S. 93; vgl. hierzu auch ders., »Liszt, Schönberg und die große Form. Das Prinzip der Mehrsätzigkeit in der Einsätzigkeit«, in: ders., *Gesammelte Schriften*, Bd. 6, S. 738–752.

52 »Franz Liszt's symphonische Dichtungen« (24. April 1857).

Ambros beschreibt, wie Liszt durch den Leitfaden und die verschiedenen Färbungen eines »einzelnen markierten Themas« eine organische Gestaltung erzielt. Er erkennt also die heute als thematische Transformation bekannte Technik als Alternative zur klassischen motivisch-thematischen Arbeit an.⁵³ Allerdings ist sich Ambros offenbar des Problems bewusst, auf das später Dahlhaus hingewiesen hat: Die thematische Transformation kann nur dann als Ersatz für eine klassische thematische Arbeit fungieren, wenn der Wechsel der Töne (Charaktere) von einer »ästhetischen Stringenz«⁵⁴ beherrscht wird. Wenn sich die Charaktere in einem »feinen Sinne« entfalten und wechseln, dann ist Ambros durchaus bereit, die neue Form, namentlich die von *Tasso*, zu akzeptieren. Im entgegengesetzten Fall steht er ihr jedoch skeptisch gegenüber. So macht die symphonische Dichtung *Les Préludes* auf ihn den Eindruck einer freien Improvisation, in der es weder einen zuverlässigen thematischen Führer noch eine organische Charakterentwicklung gebe.⁵⁵

In den drei Jahre später erschienenen *Culturhistorischen Bildern* wird Ambros der symphonischen Dichtung gegenüber deutlich skeptischer, auch wenn gerade diese Textsammlung Liszt gewidmet wird.⁵⁶ Ambros greift darin auf seine Liszt-Essays aus den Jahren 1857 und 1858 zurück,⁵⁷ allerdings nimmt er im Text manche tiefgreifenden Änderungen vor. Die Passage etwa, in der Ambros es zunächst noch nicht wagte

53 Die erste ausführliche Beschreibung der Liszt'schen Technik der thematischen Transformation findet sich bei Alfred Heuß, »Eine motivisch-thematische Studie über Liszt's sinfonische Dichtung ›Ce qu'on entend sur la montagne‹«, in: *Zeitschrift der Internationalen Musikgesellschaft* 13 (1911/1912), S. 10–21. Vgl. hierzu August Wilhelm Ambros, *Bunte Blätter. Skizzen und Studien für Freunde der Musik und der bildenden Kunst. Neue Folge*, Leipzig 1874, 180f. Hier bespricht Ambros drei verschiedene Arten der thematischen Verarbeitung. Die heute als »thematische Transformation« bekannte Technik beschreibt er als »moderne« Art der thematischen Verarbeitung. Die Wurzeln dieser Technik sucht er bei Schubert.

54 Dahlhaus, *Klassische und romantische Musikästhetik*, S. 746f. Dahlhaus spricht auch von »ästhetischer Logik«. *Ludwig van Beethoven*, S. 144ff.

55 »Franz Liszt's symphonische Dichtungen« (26. April 1857). Ähnliche Vorbehalte brachte zur gleichen Zeit auch Hanslick hervor: »Wir finden zwar kein Thema darin, das an sich originell oder bedeutend heißen könnte, vielmehr unterlaufen sowol in den pathetischen als den sentimentalen Theilen Anklänge von bedenklicher Trivialität; noch weniger entdecken wir in diesem poetischen Vagabundiren der Phantasie jene musikalische Gedankenentwicklung, die wir als »thematische Arbeit« in jeder größeren Composition finden und finden wollen. Der ehrgeizige Drang, jeden Augenblick mit etwas Neuem, Unerhörtem, Genialem zu überraschen, bringt vielmehr eine Unruhe in das Ganze, welcher geradezu etwas Dilettantisches anklebt.« »Les préludes«. Symphonische Dichtung für großes Orchester von Franz Liszt« [Rezension] (13. März 1857), in: Eduard Hanslick. *Sämtliche Schriften*, Bd. 1/4, S. 47–53, hier S. 51.

56 Siehe das auf »Mai 1859« datierte Vorwort »An Dr. Franz Liszt«, in dem Ambros seine Einstellung Liszt gegenüber mit Ausdrücken »mit freudiger Zustimmung«, aber auch »scharfe und tief eindringende Einwendungen« charakterisiert. *Culturhistorische Bilder*, S. 1–6.

57 »Franz Liszt's symphonische Dichtungen« (24., 26. April 1857); »Franz Liszt und seine Instrumentalkompositionen« (12., 13., 14., 16. März 1858).

zu beurteilen, ob die symphonische Form den Ausgangspunkt einer neuen Kunstform bilden werde,⁵⁸ wird wie folgt modifiziert:

Während die Symphonie eine Reihe der glänzendsten Werke aufweisen kann, und in der letzten Symphonie Beethovens (wenigstens was die Mächtigkeit ihrer innern Entwicklung betrifft) ihren Abschluß gefunden hat, sind Liszts symphonische Dichtungen die erste auftauchende Erscheinung ihrer Art; und es ist erst abzuwarten, wiewohl schon jetzt zu bezweifeln, ob sie den Ausgangspunkt einer wesentlich neuen Kunstform zu bilden berufen sind.⁵⁹

Die Gründe, warum Ambros die Zukunftsträchtigkeit der symphonischen Dichtung als neuer Kunstform bezweifelt, lassen sich aus seinen Ausführungen über die Sonatenhauptsatzform ermitteln. Erstens hat Ambros in der überarbeiteten Fassung den Passus ersatzlos gestrichen, in dem es hieß, die symphonische Dichtung sei ein »Umgestalten herkömmlicher, zum Theile abgenützter Formen«. Zweitens hat er in der Definition der Sonatenhauptsatzform zusätzlich darauf hingewiesen, dass dieses Formschema nie veralten oder sich abnützen könne.⁶⁰ Ambros' Anliegen ist es also, die Zeitlosigkeit der Sonatenhauptsatzform hervorzuheben. Sie sei aus einem »höchst richtigen Sinne für organischen Bau des Kunstwerkes, Reciprocität seiner Theile und Einheit des Ganzen«, hervorgegangen.⁶¹ Gerade auf die Reziprozität und Symmetrie, in der ein »Bauglied das andere erklären, ein Theil den anderen stützen« müsse, pochte Ambros bereits 1857, als er die improvisatorische Formgestaltung von *Les Préludes* kritisierte. Ambros' Urteil über Liszts symphonische Dichtungen war somit nicht frei von Widersprüchlichkeiten: Ambros war zwar offen für die formale Innovation, ja er erklärte sogar die Sonatenhauptsatzform für die symphonische Dichtungen als »unanwendbar«, die Forderungen, die er an die Werke dieser neuen Gattung stellte, wurden jedoch gerade von der Sonatenhauptsatzform abgeleitet.

58 Vgl. hierzu das Zitat auf S. 230 dieser Arbeit.

59 Ambros, *Culturhistorische Bilder*, S. 155.

60 »Das Alles könnte gar nicht vollkommener sein, und innerhalb dieser Gränzen kann sich tausend- und abertausendfach modifizirter Inhalt aussprechen. Veralten oder sich abnützen kann dieses Schema so wenig, wie in der Architektur das Schema des dorischen Tempels, des gothischen Domes, weil hier wie dort bis ins Kleinste hinein Gesetz und Zusammenhang herrscht, weil sonach die Form hier vollkommen, und weil sie zugleich kraft dieser absolut in sich geschlossenen Vollkommenheit fähig und bereit ist, stets neuen Inhalt aufzunehmen.« Ambros, *Culturhistorische Bilder*, S. 157. Vgl. hierzu die Urfassung: »[...] das alles [Schema der Sonatenhauptsatzform] könnte nicht vollkommener sein, und inner dieser mit weiser Kunstabsicht gezogenen Grenzen kann sich tausend- und abertausendfach modifizirter musikalischer Inhalt aussprechen, und hat sich ausgesprochen, denn Haydn, Mozart, Beethoven, Weber, Mendelssohn, die größten Geister wie die kleinsten, haben diese Form festgehalten.« »Franz Liszt's symphonische Dichtungen« (24. April 1857).

61 Ambros, *Culturhistorische Bilder*, S. 156.

Was Ambros' Urteil über Liszts symphonische Dichtungen zum großen Teil beeinträchtigte, war zudem die Erwartung, dass die symphonische Dichtung zur Grundlage einer »wesentlich neuen Kunstform«⁶² werden könnte. Statt sie als eine Instrumentalgattung zu erfassen, die auf diversen Formkonzepten basieren kann, erwartete Ambros, dass sie sich zu einem einheitlichen Formmodell herausbilde.

Ambros' Fazit über Liszts Programmmusik in den *Culturhistorischen Bildern* fällt letztlich ähnlich aus wie das über die Programmmusik Berlioz' in den *Gränzen*. Dies kann zunächst paradox erscheinen, zumal Ambros einräumt, dass in den Liszt'schen symphonischen Dichtungen die Poesie in der Musik aufgehe.⁶³ Liszts Programmmusik erfülle also genau jene Forderung, die in den *Gränzen* an Berlioz' Programmmusik gestellt wurde. Ambros scheint dennoch mit dem Resultat unzufrieden gewesen zu sein. Beide Künste seien zwar vereint, doch büßt jede von ihnen das ihr Eigene ein:

Liszt [...] dichtet noch viel entschiedener als Berlioz, statt mit Worten mit Musikformen. Bei ihm wohnen Poesie und Musik nicht (wie bei für Gesang componirten Dichtungen) gleich den Schwestern in Eintracht bei einander [...]. Beide Künste verschmelzen hier zu einem Dritten, das weder ganz Musik, noch ganz Poesie ist. Die Poesie verliert bei diesem Prozesse die Sprache, sie wird s t u m m [...], die Musik verliert die Fähigkeit, den Tonstoff nach ihrer Weise zu formen, ihren Weg frei gehen zu können, sie wird l a h m [...].

Liszt nennt darum ganz richtig seine großen Instrumentalcompositionen auch nicht »Symphonien«, sondern »symphonische Dichtungen«: Sie bezeichnen den letzten, äußersten Punkt des Strebens nach Bestimmtheit des musikalischen Ausdrucks.⁶⁴

Bezeichnenderweise wählt Ambros wieder die Vokalmusik als Vorbild, diesmal allerdings nicht wegen der untrennbaren Einheit von Musik und Poesie, wie es in den *Gränzen* der Fall war,⁶⁵ sondern wegen des einträchtigen »Nebeneinanderwohnens« von Musik und Poesie. Während er in den *Gränzen* (unbewusst) dem Liszt'schen Konzept der Programmmusik sehr nahe steht,⁶⁶ plädiert er 1860 – aufgrund von Erfahrungen mit Liszts symphonischen Dichtungen – für ein Ideal, das jenem entgegentritt, das Liszt vorschwebte. Dieser erläuterte das Verhältnis zwischen Ton und Poesie in der Programmmusik wie folgt:

Durch das gesungene Wort hat von jeher eine V e r b i n d u n g der Musik mit literarischen oder quasi literarischen Werken bestanden; gegenwärtig wird nun eine V e r e i n i g u n g Beider erstrebt, die eine innigere zu werden verspricht, als sie bis jetzt vorge-

62 Ambros, *Culturhistorische Bilder*, S. 155.

63 Ebd., S. 173.

64 Ebd., S. 173.

65 Ambros, *Gränzen*, S. 181 (vgl. Zitat auf S. 161f. dieser Arbeit).

66 Vgl. hierzu S. 198 dieser Arbeit.

kommen. Die Musik nimmt in ihren Meisterwerken mehr und mehr die Meisterwerke der Literatur in sich auf.⁶⁷

Ambros stellt die Grundidee von Liszts Programmmusik auch dadurch infrage, dass er die hochsymbolischen und philosophischen Vorlagen von *Mazeppa* und *Les Préludes* als für eine musikalische Darstellung ungeeignet erklärt.⁶⁸ Dabei bevorzugte Liszt die »philosophische Epopöe« gerade deswegen, weil sie ihm als Erzählung innerlicher Vorgänge für eine Vertonung besonders geeignet vorkam.⁶⁹ In diesem Zusammenhang muss jedoch betont werden, dass Ambros' Argumentation durchaus vom Urteil über die jeweiligen Werke abhängt. Im Fall der *Dante-Symphonie*, die er auch in formaler bzw. spezifisch musikalischer Hinsicht für ein gelungenes Kunstwerk hält, interpretiert er die musikalisch-poetische Synthese ganz im Sinne von Liszts »philosophischer Epopöe«: Liszt habe aus der Dichtung den religiösen Gehalt herausgegriffen, also das »Unbeschreibliche«, das die Musik als Kunst »der dunkeln, unbestimmten Anregungen« durchaus vermitteln könne.⁷⁰ Der Passus aus den *Culturhistorischen Bildern*, »Liszt dichtet noch viel entschiedener als Berlioz«⁷¹, verstellt also den Blick darauf, dass Liszts Programmsymphonien und symphonische Dichtungen doch viele Erwartungen und Forderungen erfüllen, die Ambros in den *Gränzen* an die Programmmusik gestellt hat. Gleichwohl bleibt Ambros, wie schon angedeutet, in seinem Gesamturteil eher skeptisch. Nach wie vor bleiben das ihm vorschwebende Ideal der Programmmusik und die klingende Wirklichkeit der modernen Instrumentalmusik zwei getrennte Welten.⁷² In seinen Liszt-Kritiken der 1870er-Jahre argumentiert Ambros zunehmend von einem klassizistischen Standpunkt aus. In einer Rezension aus dem Jahr 1875 merkt er an:

Wenn die neuen Componisten – statt beim Suchen nach neuen Formen gelegentlich in vollkommene Formlosigkeit zu gerathen, durch deren Labyrinth uns der Ariadnenfaden irgend eines »Leitmotivs« hindurchhelfen muß – ungeschreckt vom alten Staub der Jahrhunderte manche als veraltet außer Curs gekommene Form mit m o d e r n e m Inhalt füllen wollten, so thäten sie wohl daran.⁷³

67 Liszt, »Berlioz und seine Haroldsymphonie«, S. 77.

68 Ambros, *Culturhistorische Bilder*, S. 160f.

69 Liszt, »Berlioz und seine Haroldsymphonie«, S. 53f.

70 Ambros, *Culturhistorische Bilder*, S. 163f.

71 Ebd., S. 173.

72 Vgl. dazu Liszts Äußerung über Marx' Einstellung zur modernen Musikrichtung: »Marx fühlt, wie alle Diejenigen die voll sind von einer im Herzen mälig erblühten und im Gehirn verzweigten Idee, die Nothwendigkeit einer neuen Form für eine neue Conception in unserer Kunst, und kann seine Befriedigung in Formen und Conceptionen nicht finden, die wiewohl neu, doch dem Ideal nicht entsprechen, welches er sich von dem Neuen gebildet.« Franz Liszt, »Marx: Die Musik im neunzehnten Jahrhundert« [Rezension], in: *Neue Zeitschrift für Musik* 42 (1855), Nr. 20–21, 11., 18. Mai, S. 213–221, 225–230, hier S. 227.

73 »Philharmoniker. Herbecks neueste Composition. – Liszts »Hunnenschlacht« [...]«, in: *Wiener Abendpost. Beilage zur Wiener Zeitung* 1875, Nr. 274, 30. November.

Noch ein Jahr vor seinem Tod zeigte sich Ambros von den Tendenzen der zeitgenössischen Musik – ihrem »gewaltsamen Ringen nach neuen Formen« und dem »gewaltigen Bruch mit der Vergangenheit«⁷⁴ beunruhigt. Neben diesem besorgten oder sogar skeptischen Tenor sind allerdings in Ambros' Kritiken ab 1872 auch wesentlich positivere Stimmen zu vernehmen. Es war auf Brahms' Musik zurückzuführen, dass Ambros eine optimistischere Haltung einnahm. Als er sich 1870 über die Krise der Symphonie beklagte,⁷⁵ konnte er nicht wissen, dass ihr »zweites Zeitalter«⁷⁶ in ein paar Jahren anbrechen würde. Diese Wiedergeburt der Symphonie hat er jedoch nicht mehr miterlebt, da er ein halbes Jahr vor der Uraufführung von Brahms' Erster Symphonie⁷⁷ starb. Um Brahms als Symphoniker anzuerkennen, genügten Ambros allerdings schon allein die Haydn-Variationen:

Es steckt eine Welt von Musik in dieser seiner neuesten Arbeit, welche an Werth und Gehalt so viel gilt wie irgendeine große und größte Symphonie.⁷⁸

Ambros' Begeisterung für Brahms entzündete sich nicht nur an der reinen Instrumentalmusik, sondern auch an dem 1872 in Wien aufgeführten *Triumphlied* op. 55:

Eine Zeit, welche es noch vermag Werke hervorzubringen wie das »Triumphlied« von Johannes Brahms [...] bedeutet denn doch noch etwas und sogar viel! [...] Nein, eine Zeit, welche dergleichen vermag, ist noch keine Zeit des Kunstverfalls!⁷⁹

Während Anfang der 1860er-Jahre Ambros Schumanns Glauben an Brahms noch nicht teilte,⁸⁰ rühmte er ihn zehn Jahre später als Komponisten, der die »alten Form mit neuem Geiste«⁸¹ belebt habe. Doch war dieser neue, in alte Formen hineingelegte Inhalt für Ambros nicht immer leicht zugänglich; er fand ihn sogar zuweilen »ungenießbar«.⁸² An mehreren Stellen verglich Ambros das Hören von Brahms' Musik mit einer Wanderung durch Felsenhöhlen, von wo aus man Schwindel verspüre,

74 »Das Concert des akademischen Wagner-Vereines« (25. Januar 1875).

75 »Wer k a n n denn noch Symphonien schreiben, wie Mozart, wie Haydn!« heißt es gewöhnlich. Ich nehme euch buchstäblich beim Worte, ihr Herren; wer kann noch Symphonien schreiben, wie Mozart, wie Beethoven! Könntet ihr's doch!« »Beethoven, Goethe und Michel Angelo«, in: *Neue Freie Presse* 1870, Nr. 2155, 28. August.

76 Dahlhaus, *Die Musik des 19. Jahrhunderts*, S. 259ff.

77 Uraufgeführt am 4. November 1876.

78 »Erstes philharmonisches Concert«, in: *Wiener Abendpost. Beilage zur Wiener Zeitung* 1873, Nr. 254, 4. November.

79 »Das ›Triumphlied‹ von Johannes Brahms«, in: *Wiener Zeitung* 1872, Nr. 284, 11. Dezember.

80 Ambros, *Culturhistorische Bilder*, S. 71.

81 »Das ›Triumphlied‹ von Johannes Brahms« (11. Dezember 1872).

82 »Die Philharmoniker. – Hellmesberger. – Das schwedische Damenquartett«, in: *Wiener Abendpost. Beilage zur Wiener Zeitung* 1874, Nr. 280, 5. Dezember.

zugleich sich aber über Blicke auf gewaltige Bergriesen und entzückende Täler freue.⁸³ Insbesondere Brahms' Kammermusik kam ihm oft wie eine Sphinx vor. Merkmale, die er sonst mit der Musik der modernen Richtung verband, d. h. eine komplizierte, unregelmäßige Syntax, kein langes Verweilen bei »schönen Melodien«, fand er bei Brahms wieder.⁸⁴ Da bei Brahms jedoch keine (transparenten) poetischen Intentionen im Hintergrund standen, fiel es Ambros leichter, diese Merkmale zu akzeptieren. Gleichwohl muss betont werden, dass Ambros Brahms' Zuwendung zur reinen, »absoluten« Instrumentalmusik nirgendwo zum Hauptthema seiner Rezensionen gemacht hat. Obwohl man meinen könnte, dass er sich hierdurch von Hanslick abhob, war es doch ein gemeinsamer Zug von seiner und von Hanslicks Wiener Brahms-Rezeption, Brahms' Musik nicht zur Rechtfertigung der in *VMS* vertretenen Thesen zu vereinnahmen.⁸⁵

83 »Männergesangsverein [...] Hellmesberger. Neues Quartett von Brahms [...]«, in: *Wiener Abendpost. Beilage zur Wiener Zeitung* 1875, Nr. 291, 21. Dezember.

84 Vgl. »Die Philharmoniker [...]« (5. Dezember 1874); »Die Philharmoniker [...]« (21. Dezember 1875).

85 Vgl. Dazu Nicole Grimes, »German Humanism, Liberalism, and Elegy in Hanslick's Writings on Brahms«, in: *Rethinking Hanslick*, S. 160–184, hier S. 173ff.

Schlusswort

Als Ambros Ende der 1850er-Jahre vom Leipziger Verlag Leuckart den Auftrag bekam, die Geschichte der Musik zu verfassen, war er sich dessen bewusst, dass er hiermit seine »Lebensaufgabe« erhalten hatte¹ – das monumentale Projekt nahm ihn bis zum Tod im Jahre 1876 in Anspruch. Obwohl die Musikkritik bzw. -ästhetik ihn weitaus länger – ab 1841 – beschäftigte, hatte er auf diesem Gebiet keine vergleichbaren Ambitionen. Die Anfänge seiner musikkritischen Tätigkeit waren von den davidsbündlerischen Schwärmereien geprägt, in denen es primär um die poetische Musikvermittlung und die Unterhaltung des Kaffeehauspublikums ging; dass diese sich durch Humor und Fiktion auszeichnenden Beiträge in den ernsthaften musikästhetischen Diskurs der damaligen Zeit eingreifen würden, war kaum beabsichtigt. Selbst die ästhetische Studie *Gränzen* wollte ursprünglich nur den Musikliebhaber ansprechen und ihm den richtigen Blickwinkel zeigen, aus dem die »Kunst des in den Ton aufgelösten Wortes«², also die Programmmusik, zu bewerten sei. Wie in der vorliegenden Arbeit gezeigt, stellen die *Gränzen* dennoch einen Schlüsselbeitrag zu der musikästhetischen Diskussion der Jahrhundertmitte dar. Im Unterschied zu Hanslicks *VMS* sind sie allerdings kein ästhetisches Manifest, in dem die Ästhetik der Tonkunst »revidiert« wird. Unter Berücksichtigung von Hanslicks formalistischem Ansatz strebt Ambros eine Erneuerung der Inhaltsästhetik durch das Immanenzprinzip an, also eine Annäherung der ästhetischen Idee an die musikalische Substanz bzw. ihre Bindung an bestimmte Kompositionsregeln.

Auch wenn die *Gränzen* eine zentrale Rolle in der vorliegenden Untersuchung spielten, lässt sich Ambros' Musikästhetik nicht darauf reduzieren. Vielmehr ergänzen und vervollständigen sie Ambros' musikkritische und -ästhetische Arbeit der Jahre 1841–1855; zugleich bilden sie den Ausgangspunkt für sein Schaffen auf diesem Gebiet nach 1855. Diese Schrift im Kontext von Ambros' Gesamtœuvre objektiv zu bewerten, bedeutet in erster Linie, ihr einen gewissen fragmentarischen Charakter einzuräumen. Die im Titel formulierte Fragestellung, nämlich die Suche nach den Grenzen zwischen Musik und Poesie, hielt Ambros durch seinen Beitrag keineswegs für endgültig beantwortet; noch in den 1870er-Jahren fand er sie herausfordernd und hochaktuell:

1 »Ambros. Autobiografie«, Nr. 19.

2 Ambros, *Gränzen*, S. 9.

Ein neuer Lessing könnte an Goethe's und an Glucks »Iphigenia« die Grenzen der Poesie und Musik so rein und scharf (und hoffentlich etwas *b e s s e r*, als es meiner Wenigkeit vor Jahren gelingen wollen) ziehen, wie der alte Lessing es am »Laokoon« für Dichtkunst und Malerei gethan.³

Ambros' ästhetische Studie über die Grenzen der Musik und Poesie ist zu einem Zeitpunkt entstanden, zu dem es noch keinen Hintergrund gab, vor welchem man die Botschaft dieser Schrift vollständig hätte erfassen können. Ambros will die Grenzen der zeitgenössischen und der künftigen Musik festlegen, stützt sich aber vorwiegend auf Werke vergangener Epochen – insbesondere auf Beethovens Instrumentalmusik. Diese gilt in den *Gränzen* auf der einen Seite als Inbegriff der romantischen »Ideenkunst«, auf der anderen Seite verkörpert sie das klassische Kunstideal. Ambivalent ist auch die Rezeption von Berlioz' Programmmusik und Wagners romantischen Opern. Ambros zählt beide Komponisten zu den Hauptvertretern der modernen Musikrichtung, ohne in ihren Werken jedoch die Wirkung der vermeintlich zerstörerischen Tendenzen überzeugend demonstrieren zu können. Die Problemstellung, um die die *Gränzen* kreisen, ist eine Vorwegnahme der Konstellation, in der sich die Musik einige Jahre später befinden sollte: Erst im Kontext von Liszts symphonischen Dichtungen, Wagners Musikdrama und Brahms' Instrumentalmusik offenbart sich der wahre Sinn von Ambros' Plädoyer für eine poetische Musik einerseits und das Wahre des klassischen Formprinzips andererseits. Allerdings befand sich Ambros' Musikästhetik zu dem Zeitpunkt, als er die »Zukunftsmusik« kennenlernte, bereits auf einem anderen Standpunkt als 1855 – das Urteil, das er beispielsweise über Liszts symphonische Dichtung *Tasso* fällt, ist mit den in den *Gränzen* vertretenen Thesen nicht kongruent.

Ambros wurde durch die Veröffentlichung von Hanslicks *VMS* 1854 nicht nur dazu bewogen, die Auseinandersetzung mit dem Problem der Programmmusik vorzuziehen, er wurde zugleich herausgefordert, seine Polemik durch eine »systematische« Gegenargumentation zu untermauern. Er stützte sich dabei auf die Ideenästhetik Marx', die für ihn allerdings eine Art Prokrustesbett darstellte. Ambros übernahm in die *Gränzen* den Grundgedanken von Marx' hegelianischer Musikästhetik – das Modell einer stufenartigen Entwicklung der Musik von der Form- zur Inhaltskunst –, ohne daraus im Sinne Marx' weitere Konsequenzen, etwa bei der Bewertung von Beethovens Neunter Symphonie (in Marx' Auffassung ein Endpunkt der Entwicklung der Instrumentalmusik), zu ziehen. Ambros scheut sich vor den Schlussfolgerungen einer einseitig geführten ästhetischen Argumentation, sei es der formalistischen, sei es der idealistischen. Gegner, die ihm vorgeworfen haben, Angst vor diesen »letzten Konsequenzen« zu haben,⁴ verkannten, dass gerade darin das Eigenständige

3 »Opernaussichten«, in: *Wiener Zeitung* 1872, Nr. 142, 23. Juni.

4 Vgl. etwa Hostinský, *Das Musikalisch-Schöne und das Gesamtkunstwerk vom Standpunkte der formalen Aesthetik*, S. 15.

seiner auf den ersten Blick etwas inkonsistenten ästhetischen Argumentation lag. Ambros' ästhetische Auffassung war die eines Kollektivkritikers. Damit soll keineswegs gesagt werden, dass seine Ästhetik in einer bodenlosen Relativierung befangen war. Ambros wusste seine Meinung klar auszusprechen, vergaß dabei aber nicht, seinem Gesprächspartner zuzuhören. Ambros' Polemik in den *Gränzen* ist durchdrungen von vielen Affinitäten zu Hanslicks Formalästhetik; sie beweisen, dass Ambros hier Hanslick nicht bloß als Gegner entgegentritt, wie es später etwa Hostinský glauben machen will.⁵ Trotz seiner Kritik am Formalismus ist Ambros durchaus darum bemüht, den Sinn von Hanslicks Traktat zu verstehen und die Berührungspunkte mit seiner eigenen Auffassung aufzuspüren. Ein frappierendes Beispiel hierfür ist die parallele Verwendung des idealistisch geprägten Begriffs »Idealmoment« und des auf Hanslick zurückgehenden Begriffs »geistiger Gehalt«, der insbesondere in der zweiten Hälfte der *Gränzen* ins Zentrum rückt.

So verschieden Ambros' ästhetische Bewertung mancher Musikwerke, etwa Berlioz' Programmsymphonien, in den einzelnen Phasen seiner musikkritischen Laufbahn sein mag, so konstant bleibt der pluralistische Standpunkt, von dem aus Ambros seine Urteile fällt. Die Pluralität tritt in Ambros' Musikästhetik und -kritik mit der Zeit immer deutlicher hervor. Worte, mit denen er 1872 die Polemik der Wagnerianer und Antiwagnerianer charakterisiert, können somit durchaus als Kulminationspunkt seiner Ästhetik verstanden werden:

»Sind Sie Wagnerianer oder nicht?« ist eine Frage, welche beantworten zu sollen man sehr oft in die Lage kommt und die, wie die Sachen stehen und was man unter einem »Wagnerianer oder Anti-Wagnerianer« versteht, mit einem blanken »Ja« oder »Nein« zu beantworten ein ehrlicher Mann, dem es um die Sache Ernst ist und der über die Sache gedacht hat, schwerlich im Stande sein wird. »Sind Sie Wagnerianer?« das involvrt nach dem Sprachgebrauche und dem Vorstellungskreise der Fragenden die weiteren Fragen: »Halten Sie Alles, was die Tonkunst bisher aufzuweisen hat, für schwache, zum größten Theile verfehlte Versuche, für bloße Vorstufen der endlich gefundenen wahren Musik; halten Sie Mozart für einen Zopf, Bach für einen Schulmeister u. s. w. und verehren Sie nicht bloß – nein – beten Sie Wagner unbedingt und rückhaltlos an?« Oder: »Sind Sie Anti-Wagnerianer?« – das heißt: »Halten Sie Wagners Werke für ein Sammelsurium alles Unmelodischen, Gequälten, Verzerrten, aller Un- und Nichtmusik?« Und nun antworte der ehrliche Mann jenes blanke »Ja« oder »Nein« – wenn er kann!⁶

5 Hostinský, *Das Musikalisch-Schöne und das Gesamtkunstwerk vom Standpunkte der formalen Aesthetik*, S. 15.

6 »Richard Wagner I.«, in: *Wiener Zeitung* 1872, Nr. 108, 12. Mai.

Zitierte Literatur

- Abegg, Werner. *Musikästhetik und Musikkritik bei Eduard Hanslick* (Studien zur Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts 44), Regensburg 1974.
- Adler, Guido. »August Wilhelm Ambros«, in: *Neue Österreichische Biographie*, Abt. 1, Bd. 7, Wien 1931, S. 33–45.
- Altenburg, Detlef. »Programm Musik«, in: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, 2. Aufl., hg. von Ludwig Finscher, Sachteil 7, Kassel u. a. 1997, Sp. 1821–1844.
- »Sprechen über Musik – Franz Liszt«, in: *Musik und Verstehen* (Spektrum der Musik 8), hg. von Christoph von Blumröder und Wolfram Steinbeck, Laaber 2004, S. 113–122.
 - »Die Neudeutsche Schule – eine Fiktion der Musikgeschichtsschreibung?«, in: *Liszt und die Neudeutsche Schule* (Weimarer Liszt-Studien 3), hg. von Detlef Altenburg, Laaber 2006, S. 9–22.
- Ambros, August Wilhelm. *Die Grenzen der Musik und Poesie. Eine Studie zur Aesthetik der Tonkunst*, Prag 1856 [1855]. – *Die Grenzen der Musik und Poesie. Eine Studie zur Aesthetik der Tonkunst*, Leipzig o. J. [1859/60]; 2. Aufl., Leipzig 1872.
- *Culturhistorische Bilder aus dem Musikleben der Gegenwart*, Leipzig 1860.
 - *Geschichte der Musik*, Bd. 1, Breslau 1862; Bd. 2, ebd. 1864; Bd. 3: *im Zeitalter der Renaissance bis zu Palestrina*, ebd. 1868; Bd. 4 (Fragment), hg. von Gustav Nottebohm, Leipzig 1878; Bd. 5: *Beispielsammlung zum dritten Bande nach des Verfassers unvollendet hinterlassenem Notenmaterial*, hg. von Otto Kade, Leipzig 1882.
 - *Bunte Blätter. Skizzen und Studien für Freunde der Musik und der bildenden Kunst*, Leipzig 1872.
 - *Bunte Blätter. Skizzen und Studien für Freunde der Musik und der bildenden Kunst. Neue Folge*, Leipzig 1874.
 - »A. W. Ambros« [Autobiografie], in: *Illustriertes Musik und Theater-Journal* (1875/1876), Nrn. 2–4, 6, 8, 11, 13, 18, 13., 20., 27. Oktober, 10., 24. November, 15., 20. Dezember, 2. Februar 1876, Sp. 37f., 69f., 102–104, 170f., 242f., 337f., 399–401, 562–564.
 - »Dr. August Vilém Ambros. Autobiografie«, in: *Dalibor* 27 (1905), Nrn. 15–16, 19, 22.
- Musikaufsätze und -rezensionen (Chiffren und Siglen »D. A.-s.«, »A.«, »D. A. W. A.«, »R. S.«, »-29.«, »Flamin«, »F-n. Dbdlr.«, »F-m-n. Dbdlr.«, »Flmn.«, »Flmn. Dbdlr.«, »Eusebius«):
- »Zweites Quartett des Herrn Prof. F. Pixis«, in: *Bohemia* 14 (1841), Nr. 149, 12. Dezember.
 - »Drittes Quartett des Herrn Prof. F. Pixis«, in: *Bohemia* 14 (1841), Nr. 152, 19. Dezember.
 - »Die Ouverture zu Shakespeare's »König Lear« von Hector Berlioz«, in: *Wiener Allgemeine Musikzeitung* 5 (1845), Nrn. 120–122, 7., 9., 11. Oktober.
 - »Sigismund Goldschmidt, eine »biographische Belustigung« von Flamin«, in: *Neue Zeitschrift für Musik* 23 (1845), Nrn. 32–33, 36, 17., 21., 31. Oktober, S. 127–128, 130–131, 142–144.
 - »Hector Berlioz«, in: *Ost und West* (1845), Nr. 99, 12. Dezember.
 - »Das Sendschreiben an sämtliche Musikfreunde Prags«, in: *Prager Zeitung* 1846, 18. Januar.
 - »Zweites Sendschreiben an die Musikfreunde Prags«, in: *Prager Zeitung* 1846, 22. Januar.
 - »Concert des Herrn Hektor Berlioz«, in: *Bohemia* 19 (1846), Nr. 10, 23. Januar.
 - »Drittes und letztes Sendschreiben an die Musikfreunde Prags über H. Berlioz«, in: *Prager Zeitung* 1846, 1., 3. Februar.
 - »Zweites Concert des Herrn Willmers«, in: *Bohemia* 19 (1846), Nr. 17, 8. Februar.

- »Concert des Cäcilienverein[s]«, in: *Bohemia* 19 (1846), Nr. 18, 10. Februar.
- [Rezension in der Rubrik »Theater«], in: *Bohemia* 19 (1846), Nr. 42, 5. April.
- »Die Peri und das Paradies«, in: *Bohemia* 19 (1846), Nrn. 66–68, 17., 19., 21. Mai.
- »Händels »Messias«, aufgeführt am 23. Dezember vom Prager Tonkünstlervereine. Besprochen von Flamin, dem ersten Davidsbündler«, in: *Bohemia* 19 (1846), Nrn. 195–196, 29., 31. Dezember.
- »Rede Flamin's des letzten Davidsbündlers, gehalten an sämtliche Bündlerschaft«, in: *Bohemia* 20 (1847), Nrn. 16–17, 28., 29. Januar.
- »Erstes Concert des Conservatoriums«, *Bohemia* 20 (1847), Nr. 41, 12. März.
- »Concert zum Besten der dürftigen Hörer der Philosophie«, in: *Prager Zeitung* 1847, 29. April.
- »Acta Davidsbündeliana«, in: *Bohemia* 20 (1847), Nrn. 52–53, 83–84, 1., 2. April, 25., 27. Mai.
- »Mozart und seine Stellung zu unserer Zeit«, in: *Österreichisches Theater- und Musik-Album* (1847), Nrn. 99–102, 18., 21., 23., 25. August.
- »Schwärmereien und Fantasien nach Beethovens A-Dur Simfonie«, in: *Österreichisches Theater- und Musik-Album* (1847), Nrn. 107–108, 6., 8. September.
- »Spaziergänge eines Musikanten. Prager musikalische Fragmente«, in: *Bohemia* 20 (1847), Nrn. 193, 195, 3., 7. Dezember.
- »Unschädliche Briefe Flamin's an seinen Zwillingbruder August Wilhelm Ambros über allerlei musikalische Gegenstände«, in: *Österreichisches Theater und Musik-Album* (1848), Nr. 27, 3. März.
- »Elias. Ein Oratorium nach Worten des alten Testaments von Felix Mendelssohn-Bartholdy«, in: *Bohemia* 21 (1848), Nrn. 257–259, 261, 27., 28., 30. Dezember.
- »Last dying speech eines »stehenden Referenten««, in: *Bohemia* 22 (1849), Nr. 2, 3. Januar.
- »Bernhard Gutt als Musiker«, in: *Bohemia* 22 (1849), Nrn. 78–79, 81, 1., 2., 5. April.
- »Meyerbeer's Prophet«, in: *Bohemia* 22 (1849), Nrn. 99–100, 26., 27. April.
- »Meyerbeer's Prophet, die Journalkritik und Heinrich Heine«, in: *Bohemia* 22 (1849), Nr. 127, 29. Mai.
- »Der Prophet III.«, in: *Prager Zeitung* 1851, 29., 30. Januar, 1., 4., 7. Februar.
- [Musikalische Anzeige in der Rubrik »Musik«], in: *Bohemia* 24 (1851), Nr. 132, 24. August.
- »Episteln eines Narren und Rath eines Klugen [...]«, in: *Prager Zeitung* 1851, 16., 17., 23., 24. Oktober.
- »Zur Vorbereitung für den Tannhäuser«, in: *Bohemia* 27 (1854), Nr. 268, Beilage zu Nr. 268, Nr. 275, 12., 13., 21. November.
- [Rezension in der Rubrik »Musik«], in: *Prager Zeitung* 1855, 29., 30. März.
- [Rezension in der Rubrik »Musik«], in: *Prager Zeitung* 1855, 31. März.
- [Rezension in der Rubrik »Musik«], in: *Prager Zeitung* 1855, 9. Mai.
- [Rezension in der Rubrik »Prager Theater«], in: *Prager Zeitung* 1855, 5. August.
- [Rezension in der Rubrik »Prager Theater«], in: *Prager Zeitung* 1855, 4. September.
- [Rezension in der Rubrik »Musik«], in: *Prager Zeitung* 1855, 28. November.
- »Vierte Quartetsoirée«, in: *Prager Zeitung* 1855, 6. Dezember.
- [Rezension in der Rubrik »Musik«], in: *Prager Zeitung* 1855, 6. Dezember.
- »Fünfte Quartetsoirée«, in: *Prager Zeitung* 1855, 12. Dezember.
- »Důvěrné listy o hudbě, v zájem psané Florestanovi, Davidovci (Davidsbündler) a měchošlapu v Krokovicích« [»Vertrauliche Briefe über Musik an Florestan, Davidsbündler und Bälgetreter in Krokovice, im Gefühl der Glückseligkeit geschrieben«], in: *Lumír* 5 (1855), Nrn. 47, 49, 6., 18. Dezember.
- »Mozart als Künstler und Mensch«, in: *Prager Zeitung* 1856, 23., 24., 25., 27., 29. Januar.
- »Richard Wagner's Lohengrin«, in: *Prager Zeitung* 1856, 21., 26., 28. Februar, 1., 2. März.
- [Rezension in der Rubrik »Musik«], in: *Prager Zeitung* 1856, 17. Mai.
- [Rezension in der Rubrik »Prager Theater«], in: *Prager Zeitung* 1856, 13. September.
- [Rezension in der Rubrik »Prager Theater«], in: *Prager Zeitung* 1856, 10., 13., 14. September.
- [Rezension in der Rubrik »Prager Theater«], in: *Prager Zeitung* 1856, 30. Oktober.

- [Rezension in der Rubrik »Musikalisches«], in: *Prager Zeitung* 1857, 21. März.
- »Franz Liszt's symphonische Dichtungen«, in: *Prager Zeitung* 1857, 24., 26. April.
- »Die Peri und das Paradies«, in: *Prager Zeitung* 1857, 20. Mai.
- »Franz Liszt und seine Instrumentalkompositionen«, in: *Oesterreichisches Morgenblatt. Zeitschrift für Kunst, Wissenschaft, Literatur und geselliges Leben* 1858, 12., 13., 14., 16. März.
- »Prager musikalische Memoiren. Berlioz in Prag«, in: *Bohemia* 42 (1869), Nrn. 64–65, 16., 17. März.
- »Wagnero-Batrachomyomachia«, in: *Neue Freie Presse* 1869, Nr. 1844, 15. Oktober.
- »Beethoven, Goethe und Michel Angelo«, in: *Neue Freie Presse* 1870, Nr. 2155, 28. August.
- »Beethoven. Pamětní list k stoletým narozeninám Beethovenovým.« [Beethoven. Gedenkblatt zum 100. Geburtstag Beethovens.], in: *Hudební listy* 1 (1870), Nrn. 43–44, 21., 28. Dezember, (1871), Nrn. 45–46, 4., 11. Januar.
- »Wagneriana. Die Aufführung von Richard Wagner's »Nibelungen«, in: *Neue Freie Presse* 1871, Nr. 2480, 22. Juli.
- »Epistola Ortuini de Opera musicali in theatro germanico Pragensi«, in: *Prager Zeitung* 1871, 6. August.
- »Wagneriana II«, in: *Neue Freie Presse* 1871, Nr. 2513, 24. August.
- »Philharmonisches Concert«, in: *Wiener Abendpost. Beilage zur Wiener Zeitung* 1872, Nr. 60, 13. März.
- »Richard Wagner I.«, in: *Wiener Zeitung* 1872, Nr. 108, 12. Mai.
- »Opernaussichten«, in: *Wiener Zeitung* 1872, Nr. 142, 23. Juni.
- »Musikalische Revue«, in: *Wiener Zeitung* 1872, Nr. 291, 19. Dezember.
- »Das »Triumphlied« von Johannes Brahms«, in: *Wiener Zeitung* 1872, Nr. 284, 11. Dezember.
- »Erstes philharmonisches Concert«, in: *Wiener Abendpost. Beilage zur Wiener Zeitung* 1873, Nr. 254, 4. November.
- »Der erste Act von R. Wagners »Walküre«, in: *Wiener Abendpost. Beilage zur Wiener Zeitung* 1874, Nr. 34, 12. Februar.
- »Die Philharmoniker. – Hellmesberger. – Das schwedische Damenquartett«, in: *Wiener Abendpost. Beilage zur Wiener Zeitung* 1874, Nr. 280, 5. Dezember.
- »Das Concert des akademischen Wagner-Vereines«, in: *Wiener Abendpost. Beilage zur Wiener Zeitung* 1875, Nr. 19, 25. Januar.
- »Richard Wagner«, in: *Wiener Abendpost. Beilage zur Wiener Zeitung* 1875, Nr. 49, 2. März.
- »Philharmonisches und Gesellschaftsconcert. – Singakademie. – Die anderen Concerte der letzten Zeit«, in: *Wiener Abendpost. Beilage zur Wiener Zeitung* 1875, Nr. 55, 9. März.
- »Die moderne Oper, Kritiken und Studien von Eduard Hanslick« [Rezension], in: *Wiener Abendpost. Beilage zur Wiener Zeitung* 1875, Nr. 78, 7. April.
- »Philharmoniker. Herbecks neueste Composition. – Liszts »Hunnenschlacht« [...]«, in: *Wiener Abendpost. Beilage zur Wiener Zeitung* 1875, Nr. 274, 30. November.
- »Männergesangsverein. Franz Schuberts »Freunde von Salamanca«. Hellmesberger. Neues Quartett von Brahms [...]«, in: *Wiener Abendpost. Beilage zur Wiener Zeitung* 1875, Nr. 291, 21. Dezember.
- [Anonym]. »Elias und das Oratorium«, in: *Die Grenzboten. Zeitschrift für Politik und Literatur* 7 (1848), 1. Semester, Bd. 1, Nr. 7, S. 283–288.
- Antonicek Theophil/Gruber Gernot/Landerer, Christoph (Hg.). *Eduard Hanslick zum Gedenken. Bericht des Symposiums zum Anlass seines 100. Todestages*, Tutzing 2010.
- Appel, Bernhard R. »Schumanns Davidsbund. Geistes- und sozialgeschichtliche Voraussetzungen einer romantischen Idee«, in: *Archiv für Musikwissenschaft* 38 (1981), S. 1–23.
- Bandur, Markus. »Sonatenform«, in: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, 2. Aufl., hg. von Ludwig Finscher, Sachteil 8, Kassel u. a. 1998, Sp. 1607–1615.
- Batka, Richard. *Musikalische Streifzüge*, Florenz/Leipzig 1899.
- Bauer, Elisabeth Eleonore. »Beethoven – unser musikalischer Jean Paul. Anmerkungen zu einer Ana-

- logie«, in: *Beethoven: Analecta varia* (Musik-Konzepte 56), hg. von Heinz-Klaus Metzger und Rainer Riehn, München 1987, S. 83–105.
- Becher, Alfred Julius. »Über Hektor Berlioz«, in: *Wiener Allgemeine Musikzeitung* 5 (1845), Nrn. 144, 147–148, 156, 2., 9., 11., 30. Dezember.
- Benjamin, Walter. *Werke und Nachlaß. Kritische Gesamtausgabe*, Bd. 3: *Der Begriff der Kunstkritik in der deutschen Romantik*, hg. von Uwe Steiner, Frankfurt a. M. 2008.
- Blume, Friedrich. »Ambros, August Wilhelm«, in: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, Bd. 1, hg. von Friedrich Blume, Kassel/Basel 1949–1951, Sp. 408–413.
- Boisits, Barbara. »Formalismus als österreichische Staatsdoktrin? Zum Kontext musikalischer Formalästhetik innerhalb der Wissenschaft Zentraleuropas«, in: *Muzikološki zbornik/Musicological annual* 40 (2004), Bd. 1–2, S. 129–136.
- »Tönend bewegte Formen« oder »seelischer Ausdruck«. Zu einer musikästhetischen Streitfrage im 19. Jahrhundert«, in: *De musica disserenda* 2 (2006), Nr. 2, S. 43–52.
 - »Der Geist des musikalisch Schönen. Ferdinand Peter Graf Laurencins hegelianische Kritik an Eduard Hanslicks Formauffassung«, in: *Musicologie sans frontières./Muzikologija bez granica./Musicology without Frontiers. Svečani zbornik za Stanislava Tuksara./Essays in Honour of Stanislav Tuksar* (Muzikološki zbornici 13), hg. von Ivano Cavallini und Harry White, Zagreb 2010, S. 205–222.
- Bonds, Mark Evan. »Aesthetic Amputations: Absolute Music and the Deleted Endings of Hanslick's *Vom Musikalisch-Schönen*«, in: *19th-Century Music* 36 (2012), Nr. 1, S. 3–23.
- Braam, Gunther. »Ein gewisser Hector Berlioz... Die Berlioz-Rezeption in der deutschen musikalischen Fachpresse (1829–1841) – eine Blütenlese«, in: *Hector Berlioz. Ein Franzose in Deutschland*, hg. von Matthias Brzoska, Hermann Hofer und Nicole K. Strohmann, Laaber 2005, S. 134–148.
- Brendel, Franz. »Zur Einleitung«, in: *Neue Zeitschrift für Musik* 22 (1845), Nrn. 1–2, 1. Januar, S. 1–12.
- »Robert Schumann mit Rücksicht auf Mendelssohn-Bartholdy«, in: *Neue Zeitschrift für Musik* 22 (1845), Nrn. 15, 19, 21, 27, 29, 35–36, 19. Februar, 5., 12. März, 2., 9., 30. April, 3. Mai, S. 63–67, 81–83, 89–92, 113–115, 121–123, 145–147, 149–150.
 - »Die Hauptentwicklungsstufen der Tonkunst in Italien und Deutschland«, in: *Neue Zeitschrift für Musik* 24 (1846), Nrn. 43–45, 47, 49–50, 28., 31. Mai, 4., 11., 18., 21. Juni, S. 169–171, 173–175, 177–179, 185–187, 193–194, 197–198.
 - »Ueber musikalische Recensionen«, in: *Neue Zeitschrift für Musik* 26 (1847), Nrn. 25–27, 36, 38, 26., 29. März, 2. April, 3., 10. Mai, S. 102–104, 106–109, 114–116, 153–155, 163f.
 - »Fragen der Zeit IV. Fortschritt«, in: *Neue Zeitschrift für Musik* 29 (1848), Nr. 37, 4. November, S. 213–217.
 - »Die Stufenfolge der Künste im Fortgange der Weltgeschichte«, in: *Neue Zeitschrift für Musik* 31 (1849), Nr. 5, 15. Juli, S. 21–26.
 - »Ein dritter Ausflug nach Weimar«, in: *Neue Zeitschrift für Musik* 37 (1852), Nrn. 22–24, 26. November, 3., 10. Dezember, S. 225–227, 237–240, 251–254.
 - *Die Musik der Gegenwart und die Gesamtkunst der Zukunft*, Leipzig 1854.
 - *Geschichte der Musik in Italien, Deutschland und Frankreich. Von den ersten christlichen Zeiten bis auf die Gegenwart. Fünfundzwanzig Vorlesungen*, 2. Aufl., 2 Bde., Leipzig 1855.
 - »Dr. Eduard Hanslick, Vom Musikalisch-Schönen« [Rezension], in: *Neue Zeitschrift für Musik* 42 (1855), Nrn. 8–10, 16., 23. Februar, 2. März, S. 77–82, 89–91, 97–100.
 - »Programmmusik«, in: *Anregungen für Kunst, Leben und Wissenschaft* 1 (1856), S. 82–92.
 - »F. Liszt's neueste Werke und die gegenwärtige Parteistellung«, in: *Neue Zeitschrift für Musik* 47 (1857), Nrn. 12–15, 18., 25. September, 2., 9. Oktober, S. 121–124, 129–133, 141–144, 153–159.
 - »F. Liszt's symphonische Dichtungen«, in: *Neue Zeitschrift für Musik* 49 (1858), Nrn. 8–14, 20., 27. August, 3., 10., 17., 24. September, 1. Oktober, S. 73–76, 85–88, 97–100, 109–112, 121–123, 133–136, 141–143.

- »Zur Anbahnung einer Verständigung. Vortrag zur Eröffnung der Tonkünstler-Versammlung«, in: *Neue Zeitschrift für Musik* 50 (1859), Nr. 24, 10. Juni, S. 265–273.
- *Franz Liszt als Symphoniker*, Leipzig 1859.
- Briesse, Olaf. »Philosophie in einer veränderten Welt. Überlebens- und Konkurrenzstrategien nach 1850«, in: *Vormärz – Nachmärz. Bruch oder Kontinuität. Vorträge des Symposiums des Forum Vormärz Forschug e. V. vom 19. bis 21. November 1998 an der Universität Paderborn* (Vormärz-Studien 5), hg. von Norbert Otto Eke und Renate Werner, Bielefeld 2000, S. 59–83.
- Brügge, Joachim. »Drama und Diskurs« – oder immer das ›Ganze vor Augen‹: Musikalische Logik als Kategorie der Wiener Klassik«, in: *Aspekte der Haydn-Rezeption. Beiträge der gleichnamigen Tagung vom 20. bis 22. November 2009 in Salzburg*, hg. von Joachim Brügge und Ulrich Leisinger, Freiburg u. a. 2011, S. 197–209.
- Burford, Mark. »Hanslick's Idealist Materialism«, in: *19th-Century Music* 30 (2006), Nr. 2, S. 166–181.
- Burnham, Scott. »Criticism, Faith, and the Idee: A. B. Marx' Early Reception of Beethoven«, in: *19th-Century Music* 13 (1990), Nr. 3, S. 183–192.
- Carpenter, Patricia. »Musical Form and Musical Idea: Reflections on a Theme of Schoenberg, Hanslick, and Kant«, in: *Music and Civilization. Essays in Honor of Paul Henry Lang*, hg. von Edmond Strainchamps, Maria Rika Maniates und Christopher Hatch, New York u. a. 1984, S. 394–427.
- Cloot, Julia. *Geheime Texte. Jean Paul und die Musik* (Quellen und Forschungen zur Literatur- und Kulturgeschichte 17), Berlin/New York 2001.
- Dahlhaus, Carl. »Neuromantik«, in: *Handwörterbuch der musikalischen Terminologie*, nach Hans Heinrich Eggebrecht hg. von Albrecht Riethmüller, Ordner IV, Stuttgart 1972ff.
- *Musikästhetik*, in: ders., *Gesammelte Schriften*, Bd. 1: *Allgemeine Theorie der Musik I. Historik – Grundlagen der Musik – Ästhetik*, hg. von Hermann Danuser in Verbindung mit Hans-Joachim Hinrichsen und Tobias Plebuch, Laaber 2000, S. 447–615.
- *Analyse und Werturteil*, in: ders., *Gesammelte Schriften*, Bd. 2: *Allgemeine Theorie der Musik II. Kritik – Musiktheorie/Opern- und Librettotheorie – Musikwissenschaft*, hg. von Hermann Danuser in Verbindung mit Hans-Joachim Hinrichsen und Tobias Plebuch, Laaber 2001, S. 11–76.
- *Die Idee der absoluten Musik*, in: ders., *Gesammelte Schriften*, Bd. 4: *19. Jahrhundert I. Theorie/Ästhetik/Geschichte: Monographien*, hg. von Hermann Danuser in Verbindung mit Hans-Joachim Hinrichsen und Tobias Plebuch, Laaber 2002, S. 11–126.
- *Die Musik des 19. Jahrhundert*, in: ders., *Gesammelte Schriften*, Bd. 5: *19. Jahrhundert II. Theorie/Ästhetik/Geschichte: Monographien*, hg. von Hermann Danuser in Verbindung mit Hans-Joachim Hinrichsen und Tobias Plebuch, Laaber 2003, S. 11–390.
- *Klassische und romantische Musikästhetik*, in: ders., *Gesammelte Schriften*, Bd. 5, S. 393–850.
- *Ludwig van Beethoven*, in: ders., *Gesammelte Schriften*, Bd. 6: *19. Jahrhundert III. Ludwig van Beethoven – Aufsätze zur Ideen- und Kompositionsgeschichte – Texte zur Instrumentalmusik*, hg. von Hermann Danuser in Verbindung mit Hans-Joachim Hinrichsen und Tobias Plebuch, Laaber 2003, S. 11–374.
- »Liszt, Schönberg und die große Form. Das Prinzip der Mehrsätzigkeit in der Einsätzigkeit«, in: ders., *Gesammelte Schriften*, Bd. 6, S. 738–752.
- Deaville, James. »Negotiating the ›Absolute‹. Hanslick's Path through Musical History«, in: *Rethinking Hanslick. Music, Formalism, and Expression* (Eastman Studies in Music 97), hg. von Nicole Grimes, Siobhán Donovan und Wolfgang Max, Rochester 2013, S. 15–37.
- Demuth, Dieter. *Das idealistische Mozart-Bild 1785–1860* (Tübinger Beiträge zur Musikwissenschaft 17), Tutzing 1997.
- Determann, Robert. *Begriff und Ästhetik der »Neudeutschen Schule«*. Ein Beitrag zur Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts (Sammlung musikwissenschaftlicher Abhandlungen 81), Baden-Baden 1989.
- Dömling, Wolfgang. »Die Symphonie fantastique und Berlioz' Auffassung der Programmusik«, in: *Die Musikforschung* 28 (1975), S. 260–283.

- »Ganz Deutschland schenkt es ihm«. Berlioz, Schumann und die sogenannte Programmusik«, in: *Hector Berlioz. Ein Franzose in Deutschland*, S. 128–133.
- Ebers, Carl Friedrich. »Reflexionen«, in: *Caecilia. Zeitschrift für die musikalische Welt* 2 (1825), Hf. 5–8, S. 271f.
- Eidler, Arnfried. »Zur Musikanschauung von Adolf Bernhard Marx«, in: *Beiträge zur Geschichte der Musikanschauung im 19. Jahrhundert* (Studien zur Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts 1), hg. von Walter Salmen, Regensburg 1965, S. 103–112.
- Eggebrecht, Hans Heinrich. *Zur Geschichte der Beethoven-Rezeption*, 2. Aufl., Laaber 1984.
- Fétis, François-Joseph. »Über Hector Berlioz und dessen Symphonie« [aus dem Französischen übersetzt von Robert Schumann], in: *Neue Zeitschrift für Musik* 2 (1835), Nrn. 49–50, 19., 23. Juni, S. 197f., S. 201f.
- Forchert, Arno. »Adolf Bernhard Marx und seine Berliner Allgemeine musikalische Zeitung«, in: *Studien zur Musikgeschichte Berlins im frühen 19. Jahrhundert* (Studien zur Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts 56), hg. von Carl Dahlhaus, Regensburg 1980, S. 381–404.
- »Ästhetischer Eindruck und kompositionstechnische Analyse«, in: *Rezeptionsästhetik und Rezeptionsgeschichte in der Musikwissenschaft* (Publikationen der Hochschule für Musik und Theater Hannover 3), hg. von Hermann Danuser und Friedhelm Krummacher, Laaber 1991, S. 193–203.
- Fricker, Hans-Peter. *Die musikkritischen Schriften Robert Schumanns. Versuch eines literaturwissenschaftlichen Zugangs*, Bern u. a. 1983.
- Gabrielová, Jarmila. »Robert Schumann und Prag (1837/1838 bis 1846/1847)«, in: *Robert Schumann und die Öffentlichkeit. Hans Joachim Köhler zum 70. Geburtstag*, hg. von Helmut Loos, Leipzig 2007, S. 116–122.
- Gadamer, Hans-Georg. *Gesammelte Werke*, Bd. 1: *Hermeneutik I. Wahrheit und Methode. Grundzüge einer philosophischen Hermeneutik*, 6. Aufl., Tübingen 1990.
- Gärtner, Markus. »Vorwort«, in: *Eduard Hanslick. Vom Musikalisch-Schönen. Ein Beitrag zur Revision der Ästhetik der Tonkunst*, Darmstadt 2010, S. 7–19.
- Göbel, Helmut. »E. T. A. Hoffmanns Sprache zur Musik«, in: *E. T. A. Hoffmann-Jahrbuch. Mitteilungen der E. T. A. Hoffmann-Gesellschaft* 2 (1994), S. 78–87.
- Gedö, András. »Philosophie zwischen den Zeiten. Auseinandersetzungen um den Philosophiebegriff im Vormärz«, in: *Philosophie und Literatur im Vormärz. Der Streit um die Romantik (1820–1854)*, hg. von Walter Jaeschke, Hamburg 1995, S. 1–39.
- Geyer, Flodoard. »Gedanken in der Tonkunst«, in: *Neue Berliner Musikzeitung* 3 (1849), Nr. 2, 13. Januar, S. 9f.
- Goethe, Johann Wolfgang. *Sämtliche Werke. Briefe, Tagebücher und Gespräche*, Abt. I, Bd. 7/1: *Faust*, hg. von Albrecht Schöne, Frankfurt a. M. 1994.
- Grey, Thomas Spencer. *Richard Wagner and the aesthetics of musical form in the mid-19th century (1840–1860)*, Diss. Berkeley 1988.
- Griepenkerl, Wolfgang Robert. »Musikalisches Leben in Braunschweig«, in: *Neue Zeitschrift für Musik* 6 (1837), Nrn. 14–18, 17., 21., 24., 28. Februar, 3. März, S. 57f., 60f., 65f., 69f., 74.
- *Das Musikfest oder die Beethovener*, 2. Aufl., Braunschweig 1841.
- *Ritter Berlioz in Braunschweig. Zur Charakteristik dieses Tondichters*, Braunschweig 1843.
- Grillparzer, Franz. »Studien«, in: *Franz Grillparzer. Werke*, Bd. 2, hg. von Franz Rowas, München 1950, S. 407–516.
- Grimes, Nicole. »A Critical Inferno? Hanslick, Hoplit and Liszt's Dante Symphony«, in: *Journal of the Society for Musicology in Ireland* 7 (2011/2012), S. 3–22.
- »German Humanism, Liberalism, and Elegy in Hanslick's Writings on Brahms«, in: *Rethinking Hanslick. Music, Formalism, and Expression*, S. 160–184.

- Grimes, Nicole/Donovan, Siobhán/Max, Wolfgang (Hg.). *Rethinking Hanslick. Music, Formalism, and Expression* (Eastman Studies in Music 97), Rochester 2013.
- Grimm, Ines. *Eduard Hanslicks Prager Zeit. Frühe Wurzeln seiner Schrift »Vom Musikalisch-Schönen«*, Saarbrücken 2004.
- Gruber, Gerold W. »Neue Bahnen: der musikalischen Analyse? Robert Schumanns Betrachtung der Symphonie fantastique«, in: *Zur Geschichte der musikalischen Analyse. Bericht über die Tagung München 1993*, hg. von Gernot Gruber, Laaber 1996, S. 97–104.
- Gutt, Bernhard (Chiffren »B.«, »B. G.«). »Quartette des Herrn Prof. Pixis«, in: *Bohemia* 13 (1840), Nr. 41, 5. April.
- »Quartette des Herrn Prof. Pixis«, in: *Bohemia* 13 (1840), Nr. 45, 14. April.
 - »Zweite Quartettsoirée«, in: *Bohemia* 16 (1843), Nr. 40, 2. April.
 - »Zweites Concert des Conservatoriums«, in: *Bohemia* 18 (1845), Nr. 31, 14. April.
 - »Hektor Berlioz«, in: *Bohemia* 19 (1846) Nrn. 12–14, 27., 30. Januar, 1. Februar.
 - »Zweite Quartettsoirée«, in: *Bohemia* 19 (1846), Nr. 38, 29. März.
 - »Drittes Concert des Conservatoriums«, in: *Bohemia* 19 (1846), Nr. 42, 5. April.
 - »Concert des Cäcilienvereins«, in: *Bohemia* 19 (1847), Nr. 44, 18. März.
 - »Mendelssohn-Bartholdy«, in: *Bohemia* 20 (1847), Nrn. 182–185, 14., 16., 18., 19. November.
 - [Rezension in der Rubrik »Musik«], in: *Bohemia* 20 (1847), Nr. 186, 21. November.
 - »Letztes Abonnementsconcert«, in: *Bohemia* 21 (1848), Nr. 16, 28. Januar.
- Gutzkow, Karl. *Briefe aus Paris*, Bd. 2, Leipzig 1842, S. 31–33 – abgedruckt unter »Gutzkow über Berlioz«, in: *Allgemeine musikalische Zeitung* 44 (1842), Nr. 46, 16. November, Sp. 924f.
- Hand, Ferdinand. *Aesthetik der Tonkunst*, Bd. 1, Leipzig 1837.
- Handschin, Jacques. *Musikgeschichte im Überblick*, 6. Aufl., Wilhelmshaven 1990.
- Hanslick, Eduard. *Aus dem Concert-Saal, Kritiken und Schilderungen aus 20 Jahren des Wiener Musiklebens 1848–1868*, 2. Aufl., Wien/Leipzig 1897.
- *Aus meinem Leben*, hg. von Peter Wapnewski, Kassel u. a. 1987.
 - *Vom Musikalisch-Schönen. Ein Beitrag zur Revision der Aesthetik der Tonkunst*, Leipzig 1854 – *Vom Musikalisch-Schönen. Ein Beitrag zur Revision der Ästhetik der Tonkunst*, Teil 1: *Historisch-kritische Ausgabe*, hg. von Dietmar Strauß, Mainz u. a. 1990.
 - *Sämtliche Schriften. Historisch-kritische Ausgabe*, Bd. 1/1: *Aufsätze und Rezensionen 1844–1848*, Bd. 1/2: *Aufsätze und Rezensionen 1849–1854*, hg. von Dietmar Strauß, Wien u. a. 1993, 1994.
 - »Für Musik. Dr. Alfred Julius Becher«, in: ders., *Sämtliche Schriften*, Bd. 1/1, S. 115–119.
 - »Ritter Berlioz in Prag«, in: ders., *Sämtliche Schriften*, Bd. 1/1, S. 39–48.
 - »Zweites Konzert des Konservatoriums«, in: ders., *Sämtliche Schriften*, Bd. 1/1, S. 27–31.
 - »Robert Schumann und seine Cantate »Das Paradies und die Peri««, in: ders., *Sämtliche Schriften*, Bd. 1/1, S. 53–57.
 - »Zweite Quartett-Soirée am 31. Dezember [...]« in: ders., *Sämtliche Schriften*, Bd. 1/2, S. 21–23.
 - »»Les préludes«. Symphonische Dichtung für großes Orchester von Franz Liszt«, in: ders., *Sämtliche Schriften. Historisch-kritische Ausgabe*, Bd. 1/4: *Aufsätze und Rezensionen 1857–1858*, hg. von Dietmar Strauß, Wien u. a. 2002, S. 47–53.
- Hegel, Georg Wilhelm Friedrich. *Werke*, hg. von Eva Moldenhauer und Karl Markus Michel, Bde. 13–15: *Vorlesungen über die Ästhetik I, II, III*, Frankfurt a. M. 1970.
- Herbart, Johann Friedrich. *Lehrbuch zur Einleitung in die Philosophie*, hg. von Wolfhart Henckmann, Hamburg 1993.
- Heuß, Alfred. »Eine motivisch-thematische Studie über Liszt's sinfonische Dichtung »Ce qu'on entend sur la montagne««, in: *Zeitschrift der Internationalen Musikgesellschaft* 13 (1911/1912), S. 10–21.
- Hoffmann, Ernst Theodor Amadeus. [Rezension von Beethovens 5. Symphonie], in: ders., *Schriften zur Musik. Nachlese*, hg. von Friedrich Schnapp, München 1963, S. 34–51.

- *Sämtliche Werke*, Bd. 2/1: *Fantasiestücke in Callot's Manier*, hg. von Hartmut Steinecke unter Mitarbeit von Gerhard Allroggen und Wulf Segebrecht, Frankfurt a. M. 1993, S. 52–61.
- Hostinský, Otakar. *Das Musikalisch-Schöne und das Gesamtkunstwerk vom Standpunkte der formalen Aesthetik*, Leipzig 1877.
- Jacobshagen, Arnold. »Die Anfänge der deutschen Berlioz-Kritik«, in: *Hector Berlioz. Ein Franzose in Deutschland*, S. 149–164.
- Jahn, Otto. *W. A. Mozart*, Bd. 4, Leipzig 1859.
- Jean Paul. »Ueber das Träumen, bei Gelegenheit eines Aufsatzes darüber von Doktor Viktor«, in: *Sämtliche Werke, historisch-kritische Ausgabe*, Abt. I, Bd. 7: *Das Kampaner Thal. Palingenesien. Briefe und bevorstehender Lebenslauf*, hg. von Eduard Berend, Weimar 1931, S. 398–409.
- *Vorschule der Ästhetik*, nach der Ausgabe von Norbert Miller hg., textkritisch durchgesehen und eingeleitet von Wolfhart Henckmann, Hamburg 1990.
- *Werke. Historisch-kritische Ausgabe*, Bd. 1/1–3: *Hesperus oder 45 Hundsposttage. Eine Biographie*, hg. von Barbara Hunfeld, Tübingen 2009.
- Kalisch, Volker (nach Friedrich Blume). »Ambros, August Wilhelm«, in: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, 2. Aufl., hg. von Ludwig Finscher, Personenteil 1, Kassel u. a. 1999, Sp. 583–586.
- Kiesewetter, Raphael Georg. *Geschichte der europaeisch-abendlaendischen Musik oder unsrer heutigen Musik. Darstellung ihres Ursprunges, ihres Wachsthumes und ihrer stufenweisen Entwicklung von dem ersten Jahrhundert des Christenthums bis auf unsre Zeit*, 2. Aufl., Leipzig 1846.
- Klauwell, Otto. *Geschichte der Programmusik von ihren Anfängen bis zur Gegenwart*, Leipzig 1910.
- Kleinertz, Rainer. »Schumanns Rezension von Berlioz' Symphonie fantastique anhand der Klavierpartitur von Liszt«, in: *Robert Schumann und die französische Romantik. Bericht über das 5. Internationale Schumann-Symposium der Robert-Schumann-Gesellschaft am 9. und 10. Juli 1994 in Düsseldorf* (Schumann-Forschungen 6), hg. von Ute Bär, Mainz 1997, S. 139–151.
- Knittel, Kristin Marta. »Wagner, Deafness, and the Reception of Beethoven's Late Style«, in: *Journal of the American Musicological Society* 51 (1998), Nr. 1, S. 49–82.
- Krüger Eduard. »Betrachtungen über Kritik und Philosophie der Kunst«, in: *Neue Zeitschrift für Musik* 14 (1841), Nrn. 33–37, 23., 26., 30. April, 3., 7. Mai, S. 131–133, 135–137, 139–141, 143f., 147f.
- Kullak, Adolph. *Das Musikalisch-Schöne. Ein Beitrag zur Aesthetik der Tonkunst*, Leipzig 1858.
- Kunze, Stefan (Hg.). *Ludwig van Beethoven. Die Werke im Spiegel seiner Zeit. Gesammelte Konzertberichte und Rezensionen bis 1830*, Laaber 1996.
- Landerer, Christoph. »Eduard Hanslicks Ästhetikprogramm und die österreichische Philosophie der Jahrhundertmitte«, in: *Österreichische Musikzeitschrift* 54 (1999), Nr. 9, S. 6–20.
- »Aesthetica longa, ars brevis. Vergänglichkeit des Schönen und Zeitlosigkeit der Ästhetik bei Eduard Hanslick«, in: *Musik & Ästhetik* 14 (2010), Heft 1, S. 10–19.
- Laurencin, Ferdinand Peter Graf von. *Dr. Eduard Hanslick's Lehre Vom Musikalisch-Schönen. Eine Abwehr*, Leipzig 1859.
- Lessing, Gotthold Ephraim. *Laokoon: oder über die Grenzen der Mahlerey und Poesie*, Berlin 1766.
- Lippman, Edward A. »Theory and Practice in Schumann's Aesthetics«, in: *Journal of American Musicological Society* 17 (1964), S. 310–345.
- Liszt, Franz. »Robert Schumann«, in: *Neue Zeitschrift für Musik* 42 (1855), Nr. 13–15, 17–18, 23., 30. März, 6., 20., 27. April, S. 133–137, 145–153, 157–165, 177–182, 189–196.
- »Marx: Die Musik im neunzehnten Jahrhundert« [Rezension], in: *Neue Zeitschrift für Musik* 42 (1855), Nrn. 20–21, 11., 18. Mai, S. 213–221, 225–230.
- »Berlioz und seine Haroldsymphonie«, in: *Neue Zeitschrift für Musik* 43 (1855), Nrn. 3–5, 8–9, 13., 20., 27. Juli, 17., 24. August, S. 25–32, 37–46, 49–55, 77–84, 89–97.
- Litzmann, Berthold (Hg.). *Clara Schumann. Ein Künstlerleben. Nach Tagebüchern und Briefen*, Bd. 2: *Ehejahre*, Leipzig 1905.
- Lobe, Johann Christian. »Sendschreiben an Herrn Hector Berlioz in Paris«, in: *Neue Zeitschrift für Musik* 6 (1837), Nr. 37, 9. Mai, S. 147–149.

- »Gegen Dr. Eduard Hanslick's ›Vom Musikalisch-Schönen‹«, in: *Fliegende Blätter für Musik. Wahrheit über Tonkunst und Tonkünstler* 2 (1857), S. 65–106.
- Lomnäs, Bonnie und Erling/Strauß, Dietmar. *Auf der Suche nach der poetischen Zeit. Der Prager Davidsbund: Ambros, Bach, Bayer, Hampel, Hanslick, Helfert, Heller, Hock, Ulm. Zu einem vergessenen Abschnitt der Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts*, Bd. 1: Erläuterungen, Nachlaßregesten, Konzertdokumente, Bd. 2: Texte, Kompositionen, Saarbrücken 1999.
- Lotze, Hermann. »Recension von Eduard Hanslick, Vom Musikalisch-Schönen, Ein Beitrag zur Revision der Aesthetik der Tonkunst«, in: *Göttingische Gelehrte Anzeigen* 1855, Stück 106–108, S. 1049–1068 – wiederabgedruckt in: ders., *Kleine Schriften*, Bd. 3, Leipzig 1891, S. 200–214.
- Magee, Bryan. *Wagner and Philosophy*, London u. a. 2000.
- Marx, Adolf Bernhard. »Etwas über die Symphonie und Beethovens Leistungen in diesem Fach«, in: *Berliner allgemeine musikalische Zeitung* 1 (1824), Nrn. 19–21, 12., 19., 26. Mai, S. 165–168, 173–176, 181–184.
- »Mozart«, in: Gustav Schilling, *Encyclopädie der gesammten musikalischen Wissenschaften oder Universal-Lexicon der Tonkunst*, Bd. 5, Stuttgart 1837, S. 24–32.
- »Ueber die Form der Symphonie-Cantate. Aus Anlass von Beethoven's neunten Symphonie«, in: *Allgemeine musikalische Zeitung* 49 (1847), Nrn. 29–30, 21., 28. Juli, Sp. 489–498, 505–511.
- *Die Lehre von der musikalischen Komposition. praktisch theoretisch*, Bd. 2, 3. Aufl. Leipzig 1847; Bd. 3, 2. Aufl., Leipzig 1848.
- *Die Musik des neunzehnten Jahrhunderts und ihre Pflege. Methode der Musik*, Leipzig 1855.
- *Ludwig van Beethoven. Leben und Schaffen*, Bd. 2, Berlin 1859.
- Meliß, Emanuel. »Ambros, August Wilhelm«, in: Herman Mendel/August Reissmann, *Musikalisches Konversations-Lexikon. Eine Enzyklopädie der gesamten musikalischen Wissenschaften in 12 Bänden*, Bd. 1, Nachdruck der Ausgabe Berlin 1870 Hildesheim u. a. 2001, S. 193–196.
- Mendelssohn Bartholdy, Paul und Carl (Hg.). *Briefe aus den Jahren 1830 bis 1847 von Felix Mendelssohn Bartholdy*, Berlin 1870.
- Müller, Anton. »Ueber die musikalische Akademie am 25. Dezember«, in: *Bohemia* 3 (1830), Nr. 156, 28. Dezember.
- »Ueber die musikalische Akademie vom 14. April«, in: *Bohemia* 12 (1839), Nr. 46, 16. April.
- »Concert spirituel der Sophienakademie«, in: *Bohemia* 15 (1842), Nr. 34, 20. März.
- Naegele, Philipp Otto. *August Wilhelm Ambros. His Historical and Critical Thought*, Diss. Princeton 1954.
- »Ambros, August Wilhelm«, in: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, 2. Aufl., hg. von Stanley Sadie, Bd. 1, London/New York 2001, S. 449f.
- Nägeli, Hans Georg. »Versuch einer Norm für die Recensenten der musikalischen Zeitung«, in: *Allgemeine musikalische Zeitung* 5 (1802/1803), Nrn. 14, 16, 29. Dezember, 12. Januar, Sp. 225–237, 265–274.
- Němetschek, Franz Xaver. *Lebensbeschreibung des K. K. Kapellmeisters Wolfgang Amadeus Mozart, aus Originalquellen*, 2. Aufl., Prag 1808.
- Noeske, Nina. »Body and Soul, Content and Form. On Hanslick's Use of the Organism Metaphor«, in: *Rethinking Hanslick. Music, Formalism, and Expression*, S. 236–258.
- Ørsted, Hans Christian. *Der Geist in der Natur*, Bd. 1, Leipzig 1854.
- Ottlová, Marta. »Giacomo Meyerbeer im Böhmen des 19. Jahrhunderts. Ein Beitrag zur Rezeptionsgeschichte«, in: *Meyerbeers Bühne im Gefüge der Künste* (Meyerbeer-Studien 4), hg. von Sybille Dahms, Manuela Jahrmärker und Gunhild Oberzaucher-Schüller, Feldkirchen bei München/Paderborn 2002, S. 364–381.
- »Le Prophète und die Diskussion über die Zukunftsmusik aus der Sicht von August Wilhelm Ambros«, in: *Giacomo Meyerbeer: Le Prophète. Edition – Konzeption – Rezeption. Bericht zum Internationalen Kongress 13.–16. Mai 2007 Folkwang Hochschule Essen-Werden* (Musikwissen-

- schaftliche Publikationen 33), hg. von Matthias Brzoska, Andreas Jacob und Nicole K. Strohmann, Hildesheim u. a. 2009, S. 419–430.
- Ottlová, Marta/Pospíšil Milan. »Slovo prostředkující hudbu: K pražským fejetonům Augusta Wilhelma Ambrose« [»Wort, welches die Musik vermittelt: Zu den Prager Feuilletons von August Wilhelm Ambros«], in: *Komunikace a izolace v české kultuře 19. století. Sborník příspěvků z 21. ročníku symposia k problematice 19. století, Plzeň 8.–10. března 2001*, hg. von Kateřina Bláhová, Prag 2002, S. 421–429.
- Oulibicheff, Alexandre. *Nouvelle Biographie de Mozart suivie d'un aperçu sur l'histoire générale de la musique et de l'analyse des principales oeuvres de Mozart*, 3 Bde., Moskau 1844.
- Pascha, Khaled Saleh. »Gefrorene Musik«. *Das Verhältnis von Architektur und Musik in der ästhetischen Theorie*, Diss. Berlin 2004.
http://opus.kobv.de/tuberlin/volltexte/2004/936/pdf/salehpascha_khaled.pdf (04.06.2015).
- Payzant, Geoffrey. *Eduard Hanslick and Ritter Berlioz in Prague. A Documentary Narrative*. Calgary 1991.
- Pohl, Richard. »Die Grenzen der Musik und Poesie« [Rezension], in: *Anregungen für Kunst, Leben und Wissenschaft* 2 (1857), S. 104–107.
- Procházka, Rudolf von. *Das romantische Musik-Prag. Charakterbilder*, Saaz i. B. 1914.
- Ramroth, Peter. *Robert Schumann und Richard Wagner im geschichtsphilosophischen Urteil von Franz Brendel* (Forschungen zur Musikgeschichte der Neuzeit 1), Frankfurt am Main u. a. 1991.
- Reittererová Vlasta/Ludvová Jitka. »Ambros August Wilhelm«, in: Jitka Ludvová a kolektiv, *Hudební divadlo v českých zemích. Osobnosti 19. století*, Prag 2006, S. 21–24.
- Ruiter, Jacob de. *Der Charakterbegriff in der Musik. Studien zur Ästhetik der deutschen Instrumentalmusik 1740–1850* (Archiv für Musikwissenschaft. Beihefte 29), Stuttgart 1989.
- Schacher, Thomas. »Vom Paulus zum Saulus. Eduard Hanslicks Auseinandersetzung mit Berlioz«, in: *Berlioz, Wagner und die Deutschen*, hg. von Sieghart Döhring, Arnold Jacobshagen und Gunther Braam, Köln 2003, S. 305–315.
- Schäfer, Rudolf. *Eduard Hanslick und die Musikästhetik*, Leipzig 1922.
- Schick, Hartmut. »Parodie als Hommage: Berlioz' Symphonie fantastique und Beethovens 9. Symphonie«, in: *Mozart im Zentrum* (Festschrift für Manfred Hermann Schmid zum 60. Geburtstag), hg. von Ann-Katrin Zimmermann und Klaus Aringer, Tutzing 2010, S. 353–366.
- Schiller, Friedrich. *Über die ästhetische Erziehung des Menschen in einer Reihe von Briefen*, hg. von Stefan Matuschek, Frankfurt a. M. 2009.
- Schindler, Anton. *Biographie von Ludwig van Beethoven*, Münster 1840; 2. Aufl. (mit zwei Nachträgen vermehrt), ebd. 1845.
- Schleiden, Matthias Jacob. *Die Pflanze und ihr Leben. Populäre Vorträge*, 4. Aufl., Leipzig 1855.
- Schlegel, Friedrich. 1794–1802: *seine prosaischen Jugendschriften*, hg. von Jakob Minor, Bd. 2: *Zur deutschen Literatur und Philosophie*, Wien 1882.
- Schmidt, Julian. *Geschichte der deutschen Nationalliteratur im neunzehnten Jahrhundert*, Bd. 2, Leipzig 1853.
- Schmidt, Lothar. »Arabeske. Zu einigen Voraussetzungen und Konsequenzen von Eduard Hanslicks musikalischem Formbegriff«, in: *Archiv für Musikwissenschaft* 46 (1989), S. 91–120.
- *Organische Form in der Musik. Stationen eines Begriffs 1795–1850* (Marburger Beiträge zur Musikwissenschaft 6), Kassel u. a. 1990.
- Schönberg, Arnold. *Stil und Gedanke*, hg. von Ivan Vojtěch, Frankfurt a. M. 1995.
- Schumann, Robert. »Aus dem Leben eines Künstlers«. Phantastische Symphonie in 5 Abtheilungen von Hector Berlioz«, in: *Neue Zeitschrift für Musik* 3 (1835), Nrn. 1, 9–11, 3., 31. Juli, 4., 7. August, S. 1f., 33–35, 37f., 41–51.
- *Robert Schumanns Briefe. Neue Folge*, 2. Aufl., hg. von Friedrich Gustav Jansen, Leipzig 1904.
- *Gesammelte Schriften über Musik und Musiker*, 5. Aufl., hg. von Martin Kreisig, 2 Bde., Leipzig 1914.

- Robert Schumann. *Tagebücher*, hg. von Gerd Nauhaus, Bd. 2: 1836–1854, Leipzig 1987.
- Seiffert, Carl Theodor. »Charakteristik der Beethoven'schen Sonaten und Symphonien«, in: *Allgemeine musikalische Zeitung* 45 (1843), Nrn. 23–26, 7., 14., 21., 28. Juni, Sp. 417–420, 433–438, 449–452, 465–469.
- Serauky, Walter. *Die musikalische Nachahmungsästhetik im Zeitraum von 1700 bis 1850* (Universitäts-Archiv. Eine Sammlung wissenschaftlicher Untersuchungen und Abhandlungen 17), Münster 1929.
- Siefert-Gethmann, Annemarie. »Hegels These vom Ende der Kunst und der ›Klassizismus‹ der Ästhetik«, in: *Hegel-Studien* 19 (1984), S. 205–258.
- Sirker, Udo. »Goethe-Vertonungen von Berlioz und Mendelssohn«, in: *Hektor Berlioz. Ein Franzose in Deutschland*, S. 39–52.
- Sponheuer, Bernd. »Zur ästhetischen Dichotomie als Denkform in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts. Eine historische Skizze am Beispiel Schumanns, Brendels und Hanslicks«, in: *Archiv für Musikwissenschaft* 37 (1980), S. 3–31.
- Strauß, Dietmar (Hg.). Eduard Hanslick, *Vom Musikalisch-Schönen. Ein Beitrag zur Ästhetik der Tonkunst*, Teil 1: *Historisch-kritische Ausgabe*, Teil 2: *Eduard Hanslicks Schrift in textkritischer Sicht*, Mainz u. a. 1990.
- »Vom Davidsbund zum ästhetischen Manifest. Zu Eduard Hanslicks Schriften 1844–1854.«, in: Eduard Hanslick, *Sämtliche Schriften*, Bd. 1/1, S. 271–299.
- »... O Praga! Quando te aspiciam ...« Die Prager Berlioz-Rezeption und das Musikalisch-Schöne«, in: Eduard Hanslick, *Sämtliche Schriften*, Bd. 1/1, S. 300–314.
- »Die Geburt der Ästhetik aus der Kritik? Hanslicks ›Vom Musikalisch-Schönen‹ im Umfeld seiner frühen Rezensionen«, in: Eduard Hanslick, *Sämtliche Schriften*, Bd. 1/2, S. 391–402.
- »Eduard Hanslick und die Diskussion um die Musik der Zukunft«, in: Eduard Hanslick, *Sämtliche Schriften* Bd. 1/4, S. 407–426.
- Strauß, Dietmar/Lomnäs, Bonnie und Erling. *Auf der Suche nach der poetischen Zeit*. (s. Lomnäs)
- Stumpf, Heike. »... wollet mir jetzt durch die phantastisch verschlungenen Kreuzgänge folgen!« *Metaphorisches Sprechen in der Musikkritik der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts* (Bonner Schriften zur Musikwissenschaft 2), Frankfurt a. M. 1996.
- Temperley, Nicholas (Hg.). *Hector Berlioz. New Edition of the Complete Works*, Bd. 16: *Symphonie fantastique*, Kassel u. a. 1972.
- Thaler, Lotte. *Organische Form in der Musiktheorie des 19. und beginnenden 20. Jahrhunderts* (Berliner musikwissenschaftliche Arbeiten 25), München u. a. 1984.
- Tischer, Matthias. *Ferdinand Hands »Aesthetik der Tonkunst«*. *Ein Beitrag zur Inhaltsästhetik der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts* (Musik und Musikanschauung im 19. Jahrhundert 12), Sinzig 2004.
- Titus, Barbara. »The Quest for Spiritualized Form: (Re)positioning Eduard Hanslick«, in: *Acta musicologica* 80 (2008), S. 67–89.
- Tschulik, Norbert. »August Wilhelm Ambros und das Wagner-Problem. Ein Beitrag zur Geschichte der Musikkritik und der Wagner-Rezeption«, in: *Studien für Musikwissenschaft. Beihefte der Denkmäler der Tonkunst in Österreich* 29 (1978), S. 155–169.
- U. »Concert der Sophienakademie«, in: *Prager Zeitung* 1846, 19. Mai.
- Ulm, Balthasar (Chiffre »V.«). [Rezension in der Rubrik »Musik«], in: *Bohemia* 22 (1849), Nr. 81, 5. April.
- [Rezension in der Rubrik »Theater«], in: *Bohemia* 27 (1854), Beilage zu Nr. 74, 28. März.
- Vidor, Martha. *Zur Begriffsbestimmung des musikalischen Charakterstückes mit besonderer Berücksichtigung des Charakterstückes für Klavier*, Diss., Leipzig 1924.
- Vischer, Friedrich Theodor. *Aesthetik oder Wissenschaft des Schönen. Zum Gebrauche für Vorlesungen*, Teil 3, Abschnitt 2, Heft 4: *Die Musik*, Stuttgart 1857.
- *Ueber das Verhältniss von Inhalt und Form in der Kunst*, Zürich 1858.
- Vít, Petr. »Pozadí pražského wagnerovství v padesátých letech 19. století« [»Der Hintergrund des Prager Wagnerturns in den fünfziger Jahren des 19. Jahrhunderts«], in: *Hudební věda* 22 (1985), Nr. 3, S. 209–215.

- »Berlioz, Liszt und Schumann in Prag 1846«, in: *Robert Schumann und die französische Romantik. Bericht über das 5. internationale Schumann-Symposium der Robert-Schumann-Gesellschaft am 9. und 10. Juli 1994 in Düsseldorf* (Schumann Forschungen 6), hg. von Ute Bär, Mainz u. a. 1997, S. 169–174.
- *Zwischen Ästhetik und Musikkritik. Prager Musikdenken 1760–1860*, Regensburg 2010.
- Wackenroder, Wilhelm Heinrich. »Das merkwürdige musikalische Leben des Tonkünstlers Joseph Berglinger«, in: ders., *Sämtliche Werke und Briefe. Historisch-kritische Ausgabe*, Bd. 1: *Werke*, hg. von Silvio Vietta, Heidelberg 1991, S. 130–145.
- »Von zwey wunderbaren Sprachen, und deren geheimnißvoller Kraft«, in: ders., *Sämtliche Werke und Briefe. Historisch-kritische Ausgabe*, Bd. 1, S. 97–100.
- »Das eigenthümliche innere Wesen der Tonkunst, und die Seelenlehre der heutigen Instrumentalmusik«, in: ders., *Sämtliche Werke und Briefe. Historisch-kritische Ausgabe*, Bd. 1, S. 216–223.
- [Ludwig Tieck]. »Symphonien«, in: Wilhelm Heinrich Wackenroder, *Sämtliche Werke und Briefe. Historisch-kritische Ausgabe*, Bd. 1, S. 240–246.
- Wagner, Richard. »Bericht über die Aufführung der neunten Symphonie von Beethoven im Jahre 1846 in Dresden (aus meinen Lebenserinnerungen ausgezogen) nebst Programm dazu«, in: ders., *Sämtliche Schriften und Dichtungen. Volksausgabe*, 6. Aufl., Bd. 2, Leipzig o. J., S. 50–64.
- *Ein glücklicher Abend*, in: ders., *Sämtliche Schriften und Dichtungen. Volksausgabe*, 6. Aufl., Bd. 1, Leipzig o. J., S. 136–149. – Französische Originalfassung: »Une soirée heureuse. Fantaisie sur la musique pittoresque«, in: *Revue et gazette musicale de Paris* 8 (1841), 24. Oktober, 7. November, S. 463–465, 487–489.
- *Das Kunstwerk der Zukunft*, in: ders., *Sämtliche Schriften und Dichtungen. Volksausgabe*, 6. Aufl., Bd. 3, Leipzig o. J., S. 42–177.
- *Oper und Drama*, in: ders., *Sämtliche Schriften und Dichtungen. Volksausgabe*, Bd. 3, S. 222–320, Bd. 4, 1–229.
- »Ouvertüre zu »Tannhäuser««, in: ders., *Sämtliche Schriften und Dichtungen. Volksausgabe*, 6. Aufl., Bd. 5, Leipzig o. J., S. 177–179.
- »Über Franz Liszts symphonische Dichtungen. (Brief an M. W.)«, in: ders., *Sämtliche Schriften und Dichtungen. Volksausgabe*, Bd. 5, S. 182–198.
- »Beethoven«, in: ders., *Sämtliche Schriften und Dichtungen. Volksausgabe*, 6. Aufl., Bd. 9, Leipzig o. J., S. 61–126.
- Wald-Fuhrmann, Melanie. »Ein Mittel wider sich selbst«. *Melancholie in der Instrumentalmusik um 1800*, Kassel u. a. 2010.
- Walzel, Oskar. *Wechselseitige Erhellung der Künste. Ein Beitrag zur Würdigung kunstgeschichtlicher Begriffe* (Philosophische Vorträge 15), Berlin 1917.
- Winkler, Gerhard J. »Der »bestimmte Ausdruck«. Zur Musikästhetik der Neudeutschen Schule«, in: *Liszt und die Neudeutsche Schule*, S. 39–53.
- Wiora, Walter. »Zwischen absoluter und Programmmusik«, in: *Festschrift Friedrich Blume zum 70. Geburtstag*, hg. von Anna Amalie Abert und Wilhelm Pfannkuch, Kassel u. a. 1963, S. 381–388.
- Wolkenfeld, Stefan. *August Wilhelm Ambros' »Geschichte der Musik«. Die Professionalisierung der historischen Musikwissenschaft im 19. Jahrhundert* (Studien zur Musikwissenschaft 25), Hamburg 2012.
- Zimmermann, Robert. »Zur Aesthetik der Tonkunst. Vom Musikalisch-Schönen. Ein Beitrag zur Revision der Tonkunst. Von Dr. Eduard Hanslick« [Rezension], in: *Oesterreichische Blätter für Literatur und Kunst* (1854), Nr. 47, 20. November – wiederabgedruckt unter »Vom Musikalisch-Schönen« in: ders., *Kritiken und Studien zur Philosophie und Ästhetik*, Bd. 2: *Zur Aesthetik*, Wien 1870, S. 239–253.
- A. W. Ambros über die Grenzen der Musik und Poesie. Eine Studie zur Aesthetik der Tonkunst. Prag 1856« [Rezension], in: *Oesterreichische Blätter für Literatur und Kunst* (1855), Nr. 49, 3. Dezember – wiederabgedruckt unter »Ein musikalischer Laokoon« in: ders., *Studien und Kritiken zur Philosophie und Aesthetik*, Bd. 2: *Zur Aesthetik*, Wien 1870, S. 254–263.

Zuccalmaglio, Anton Wilhelm Florentin von (Pseud. Wedel, Gottschalk). »Sendschreiben an die deutschen Tonkundigen«, in: *Neue Zeitschrift für Musik* 7 (1837), Nrn. 47, 49–50, 12., 19., 22. Dezember, S. 185–187, 193f., 197–199.

Personenregister

- Abegg, Werner 13, 143, 159, 162, 164, 240
Abert, Anna Amalie 58, 251
Adler, Guido 12, 164, 226, 240
Allegri, Gregorio 144, 170
Allroggen, Gerhard 195, 247
Altenburg, Detlef 23, 91, 113, 184, 240
Antonicek, Theophil 143, 242
Appel, Bernhard R. 19, 242
Aringer, Klaus 82, 249
Bach, Carl Philipp Emanuel 204
Bach, Friedrich (Dichter und Arzt) 9, 248
Bach, Johann Sebastian 34, 54, 56, 59, 85f., 110, 121, 144, 239
Baj (Bai), Tommaso 144, 170
Bandur, Markus 68, 242
Bär, Ute 61, 247
Batka, Richard 12, 242
Bauer, Bruno 87, 215
Bauer, Elisabeth Eleonore 40, 47, 242
Bayer, Joseph 9, 32, 248
Becher, Alfred Julius 57, 66f., 76, 87f., 243, 246
Beethoven, Ludwig van 17, 21f., 27–29, 31–50, 52–54, 56–59, 64, 74, 75–78, 80, 82–84, 86, 93, 96f., 101–105, 107, 110–116, 121–126, 128–134, 141, 144, 152f., 164, 166f., 172, 175, 186f., 189f., 193–196, 203–209, 211–216, 221–226, 230, 232, 238, 241–251
Benjamin, Walter 20, 24, 243
Berend, Eduard 40, 247
Berlioz, Hector 12, 17–19, 22, 30, 46, 54, 57, 59, 61, 64, 66–68, 70–83, 85–87, 91, 93–96, 105, 113f., 116, 128f., 131, 134, 143f., 183f., 186–190, 192, 195, 197f., 203f., 210–215, 225–227, 233f., 238–240, 242–251
Bláhová, Kateřina 20, 249
Blume, Friedrich 58, 91, 93, 164, 243, 247, 251
Blumröder, Christoph von 23, 240
Boisits, Barbara 134, 151, 164, 168, 243
Bonds, Mark Evan 156, 217, 243
Braam, Gunther 76f., 243, 249
Brahms, Johannes 12, 235f., 238, 242, 245
Brendel, Franz 11, 25, 49, 54, 62f., 95, 168f., 173–175, 177, 179f., 183–189, 206, 216, 225, 243, 250
Brentano, Clemens 99
Briese, Olaf 217, 244
Brügge, Joachim 180, 244
Brzoska, Matthias 12, 71, 243, 249
Buffon, Georges-Louis Leclerc de 109
Burford, Mark 135, 162, 175, 217, 244
Burnham, Scott 37, 244
Callot, Jacques 195, 247
Carpenter, Patricia 166, 244
Cavallini, Ivano 168, 243
Chopin, Frédéric 58, 167, 176, 210
Clout, Julia 40, 244
Czerny, Carl 64
Dahlhaus, Carl 12, 18, 20, 28, 37, 39, 42, 44f., 53, 55, 78, 107, 115f., 133, 143f., 159, 190, 192, 194, 203, 230f., 235, 244f.
Dahms, Sybille 11, 248
Dante Alighieri 234, 245
Danuser, Hermann 18, 28, 37, 115, 144, 244f.
David, Félicien 56
Deaville, James 14, 244
Demuth, Dieter 50, 53, 164, 206, 244
Determann, Robert 188, 244
Diogenes von Sinope 143
Döhring, Sieghart 76, 249
Dömling, Wolfgang 71, 73, 244
Donovan, Siobhán 14, 244, 246
Dreyschock, Alexander 196
Ebers, Carl Friedrich 39, 42f., 245
Edler, Arnfried 123f., 245
Eggebrecht, Hans Heinrich 12, 39, 244f.
Eichendorff, Joseph von 60
Eke, Norbert Otto 217, 244
Euler, Leonhard 79
Fétis, François-Joseph 66f., 245
Feuerbach, Ludwig 87, 215
Finscher, Ludwig 68, 91, 240, 242, 247
Fontenelle, Bernard Le Bovier de 57
Forchert, Arno 28, 37, 120, 245

- Forkel, Johann Nikolaus 157
 Fricker, Hans-Peter 43, 245
 Gabrielová, Jarmila 61, 245
 Gadamer, Hans-Georg 171, 245
 Gade, Niels 18, 78, 84, 86
 Gärtner, Markus 145, 245
 Gedö, András 185, 245
 Geyer, Flodoard 43, 245
 Gluck, Christoph Willibald 130, 238
 Göbel, Helmut 20, 245
 Goethe, Johann Wolfgang von 32, 71, 80, 99, 101, 125f., 161, 166, 194, 235, 238, 242, 245, 250
 Goldschmidt, Sigismund 57f., 240
 Grétry (Gretry), André-Ernest-Modeste 229
 Grey, Thomas Spencer 164, 245
 Griepenkerl, Wolfgang Robert 31, 34, 36, 43, 53f., 66f., 76, 140, 245
 Grillparzer, Franz 91, 147, 245
 Grimes, Nicole 14, 164, 236, 244–246
 Grimm, Ines 66, 77f., 145, 246
 Gruber, Gernot 81, 143, 246
 Gruber, Gerold W. 81, 246
 Gutt, Bernhard 17, 22f., 27, 30, 48, 54, 56–58, 60, 66f., 74, 76–81, 86f., 91, 211, 216, 226, 241, 246
 Gutzkow, Karl 66f., 246
 Hampel, Hans 9, 248
 Hand, Ferdinand 37, 154, 157, 206, 246, 250
 Händel, Georg Friedrich 17, 27, 30, 34, 53f., 59, 61f., 64, 85f., 96f., 110, 134, 160, 204, 241
 Handschin, Jacques 102, 246
 Hanslick (Hanslik), Eduard 9–14, 19, 24f., 55, 57, 60, 63–66, 70, 76f., 79, 82, 91, 93f., 119, 142–181, 203f., 216f., 221, 231, 236–240, 242–251
 Hatch, Christopher 166, 244
 Haydn, Joseph 53, 59, 84, 86, 112, 121, 153, 180, 204, 207–209, 222, 232, 235, 244
 Hegel, Georg Wilhelm Friedrich 13, 37, 53f., 98, 120, 123, 125, 129, 133–141, 143, 168, 173f., 177, 182, 189, 197, 216, 238, 243, 246, 250
 Heine, Heinrich 24, 26, 241
 Helfert, Joseph Alexander Freiherr von 9, 87, 248
 Heller, Joseph August 9, 32, 38, 248
 Heller, Stephen 22
 Hellmesberger (Quartett) 235f., 242
 Henckmann, Wolfhart 41, 155, 247
 Henselt, Adolf 58
 Herbart, Johann Friedrich 134, 143, 145, 155, 164, 217, 246
 Herbeck, Johann von 234, 242
 Herz, Henri 64
 Heuß, Alfred 231, 246
 Hickel, Johann Carl 223
 Hiller, Ferdinand 58
 Hinrichsen, Hans-Joachim 18, 37, 115, 144, 244
 Hobrecht, Jacob → Obrecht
 Hock, Jacob Emil 9f., 248
 Hofer, Hermann 71, 243
 Hoffmann, Ernst Theodor Amadeus 20f., 28–30, 55, 64, 195, 245f.
 Hogarth, William 69, 211
 Hoplit → Pohl, Richard
 Hostinský, Otakar 164, 238f., 247
 Hunfeld, Barbara 22, 247
 Jacob, Andreas 12, 249
 Jacobshagen, Arnold 71, 76, 247, 249
 Jaeschke, Walter 186, 245
 Jahn, Otto 207f., 247
 Jahrmärker, Manuela 11, 248
 Jansen, Friedrich Gustav 56, 250
 Jean Paul 22, 24f., 31f., 40–43, 46f., 65, 69, 74f., 82, 99, 134, 211, 242, 244, 247
 Jelen, Alois 17
 Josquin des Prez 144
 Kade, Otto 9, 240
 Kalisch, Volker 91, 247
 Kant, Immanuel 134, 154, 166, 244
 Karl IX. von Frankreich 224
 Keudell, Rudolf von 148
 Kiesewetter, Raphael Georg 53, 122, 247
 Kirnberger, Johann Philipp 157
 Kittl, Johann Friedrich 66, 68
 Klauwell, Otto 78, 113, 247
 Kleinertz, Rainer 81, 247
 Knittel, Kristin Marta 29, 247
 Koch, Heinrich Christoph 68
 Köhler, Hans Joachim 61, 245
 Kolumbus (Columbus), Christoph 74, 87
 Kreisig, Martin 18, 68, 81, 250
 Krüger, Eduard 31, 247
 Krummacher, Friedhelm 28, 245
 Kulenkamp, Georg Karl 80
 Kullak, Adolph 101, 168f., 178, 180–182, 247
 Kunze, Stefan 36, 247
 Landerer, Christoph 143f., 155, 247
 Lang, Paul Henry 166, 244
 Lasso, Orlando di 224

- Laurencin, Ferdinand Peter Graf von 168, 243, 247
- Leisinger, Ulrich 180, 244
- Lessing, Gotthold Ephraim 10, 91, 144–146, 228, 238, 247
- Leuckart, Franz Ernst Christoph (Verlag) 237
- Lippman, Edward A. 19, 247
- Liszt, Franz 12, 23, 60f., 68, 81, 92, 95, 113, 142, 154, 183f., 186, 188–190, 195–199, 211f., 225, 227f., 230–234, 238, 240, 242–247, 251
- Litzmann, Berthold 64, 247
- Lobe, Johann Christian 66f., 72, 168–170, 177–180, 248
- Lomnäs, Bonnie 9f., 13, 20f., 24, 69, 152, 223, 225, 248, 250
- Lomnäs, Erling 9f., 13, 20f., 24, 69, 152, 223, 225, 248, 250
- Loos, Helmut 61, 245
- Lotze, Hermann 168–171, 176, 178, 248
- Ludvová, Jitka 91, 249
- Magee, Bryan 45, 248
- Maniates, Maria Rika 166, 244
- Marx, Adolf Bernhard 36f., 53, 68, 93f., 109, 119–133, 143, 148, 157, 160, 166f., 170, 175, 188, 204f., 207–209, 223, 234, 238, 244f., 247f.
- Matthes, Heinrich 92f.
- Mattheson, Johann 157
- Matuschek, Stefan 52, 249
- Max, Wolfgang 14, 244, 246
- Meliš, Emanuel 92, 248
- Mendel, Hermann 92, 248
- Mendelssohn-Bartholdy, Carl 107, 248
- Mendelssohn-Bartholdy, Felix 12, 17f., 21, 27, 54, 59, 64, 71, 78, 84–88, 91, 93, 107f., 116, 127, 144, 176, 187f., 203f., 206, 210, 212, 214f., 226, 232, 243, 246, 248, 250
- Mendelssohn-Bartholdy, Paul 107, 248
- Mercy, Heinrich 92
- Metzger, Heinz-Klaus 40, 243
- Meyerbeer, Giacomo 11, 13, 17f., 26, 86, 241, 248f.
- Michel, Karl Markus 136, 246
- Michelangelo (Michel Angelo) Buonarroti 235, 242
- Miller, Norbert 41, 247
- Minor, Jakob 98, 249
- Moldenhauer, Eva 136, 246
- Moleschott, Jacob 215
- Monteverdi, Claudio 229
- Mozart, Wolfgang Amadeus 17, 20f., 27, 31, 34–39, 42, 44f., 50–54, 59, 67, 82, 84–86, 100, 107, 121, 123, 144, 153f., 156, 164, 170, 175, 203–209, 222f., 225, 229, 232, 235, 239, 241, 244, 248f.
- Müller, Anton 48f., 248
- Naegele, Philipp Otto 13, 91, 135, 192, 248
- Nägeli, Hans Georg 24, 248
- Nauhaus, Gerd 64, 250
- Němeček (Němetschek), Franz Xaver 50, 248
- Noeske, Nina 216, 248
- Nottebohm, Gustav 9, 240
- Oberzaucher-Schüller, Gunhild 11, 248
- Obrecht, Jacob 144
- Ørsted, Hans Christian 156, 248
- Ottlová, Marta 10f., 13, 20, 248f.
- Oulibicheff, Alexandre 50, 207, 249
- Palestrina, Giovanni Pierluigi da 9, 144, 151, 170, 240
- Pascha, Khaled Saleh 99, 249
- Payzant, Geoffrey 66, 71, 76, 249
- Pfannkuch, Wilhelm 58, 251
- Pixis, Friedrich Wilhelm 21, 27f., 35, 39, 48, 56f., 240, 246
- Plebuch, Tobias 18, 37, 115, 144, 244
- Pohl, Richard 117, 164, 183f., 196, 245, 249
- Pospíšil, Milan 20, 249
- Procházka, Rudolf von 25, 249
- Rameau, Jean-Philippe 80
- Ramroth, Peter 62, 184, 189, 249
- Raphael da Urbino 177
- Reinsdorf, Otto 92
- Reissmann, August 92, 248
- Reiter, Ernst 57
- Reittererová, Vlasta 91, 249
- Relstab, Ludwig 77
- Riehn, Rainer 40, 243
- Riethmüller, Albrecht 12, 244
- Roquette, Otto 21
- Rossini, Gioachino 50, 53, 223
- Rowas, Franz 91, 245
- Rue, Pierre de la 144
- Rudolf, Kronprinz von Österreich und Ungarn 9
- Ruge, Arnold 87, 215
- Ruiter, Jacob de 206, 249
- Sadie, Stanley 91, 248
- Salmen, Walter 123, 245
- Schacher, Thomas 76, 249
- Schäfer, Rudolf 168, 249

- Schick, Hartmut 82, 249
 Schiller, Friedrich 41, 52, 108, 249
 Schilling, Gustav 53, 248
 Schindler, Anton 27, 28, 30, 112, 205, 208, 249
 Schlegel, Friedrich 97–99, 249
 Schleiden, Matthias Jacob 217, 249
 Schmid, Manfred Hermann 82, 249
 Schmidt, Julian 128, 134, 249
 Schmidt, Lothar 101, 120, 132f., 167, 249
 Schnapp, Friedrich 21, 246
 Schönberg, Arnold 166, 230, 244, 249
 Schöne, Albrecht 32, 245
 Schopenhauer, Arthur 45, 194
 Schubert, Franz 17, 21f., 56, 58, 110, 231, 242
 Schumann, Clara 32, 38f., 43, 47, 59, 64, 247
 Schumann, Robert 9, 11f., 17–20, 22–24, 31–34, 36, 38f., 41, 43–45, 47f., 54–65, 67–73, 75f., 78, 80f., 85, 111, 127, 137, 145f., 176, 185, 187–189, 195, 197, 205f., 210, 212f., 224f., 235, 242f., 245–247, 249–251
 Segebrecht, Wulf 195, 247
 Seiffert, Carl Theodor 41, 43, 250
 Serauky, Walter 124, 250
 Servet, Miguel 12
 Shakespeare (Shakspeare), William 18, 31, 54, 67–70, 76, 143, 161, 211, 226, 240
 Siefert-Gethmann, Annemarie 138, 250
 Sirker, Udo 71, 250
 Škroup, Johann Nepomuk 17
 Souchay, Marc André 107
 Spohr, Louis 109
 Sponheuer, Bernd 11, 55, 59, 149, 153, 250
 Steinbeck, Wolfram 23, 240
 Steinecke, Hartmut 195, 247
 Steiner, Uwe 20, 243
 Strainchamps, Edmond 166, 244
 Strauß, Dietmar 9, 13f., 19–21, 24, 57, 66, 69f., 77f., 145f., 152, 168, 223, 225, 246, 248, 250
 Strohmman, Nicole K. 12, 71, 243, 247
 Stumpf, Heike 11, 19f., 28, 31, 42, 250
 Sulzer, Johann Georg 157
 Taubert, Wilhelm 51, 176, 203f.
 Temperley, Nicholas 73, 250
 Thaler, Lotte 102, 122, 125f., 131, 165, 250
 Thiersch, Friedrich 157
 Tieck, Ludwig 20, 25, 55, 176, 194, 251
 Tischler, Matthias 37, 206, 250
 Titus, Barbara 174, 176, 217, 250
 Tomášek, Václav Jan 17
 Töpken, Albrecht Theodor 56
 Tschulik, Norbert 13, 229, 250
 Tuksar, Stanislav 168, 243
 Ulm, Franz Balthasar 9, 17, 32, 83, 88, 248, 250
 Veit, Wenzel Heinrich 20f., 27, 52, 57
 Vietta, Silvio 38, 251
 Vidor, Martha 113, 250
 Vischer, Friedrich Theodor 133, 163, 168–175, 178–180, 227, 251
 Vít, Petr 13, 61, 133, 135, 191, 251
 Vitásek, Jan August 25, 84
 Vogt, Carl 215
 Vojtěch, Ivan 166, 249
 Wackenroder, Wilhelm Heinrich 38, 55, 106, 172, 251
 Wagner, Richard 12, 17, 25, 29, 32, 43–46, 62f., 74, 76, 107, 130f., 142, 148, 180, 183–186, 189, 191–196, 205, 211, 221, 223, 225, 227–230, 238, 241f., 245, 247–251
 Wald-Fuhrmann, Melanie 11, 251
 Walzel, Oskar 99, 251
 Wapnewski, Peter 10, 246
 Weber, Carl Maria von 17, 232
 Wedel, Gottschalk → Zuccalmaglio
 Werner, Renate 217, 244
 Wesendonck, Mathilde 195
 White, Harry 168, 243
 Wieck, Clara → Schumann, Clara
 Willmers, Rudolph 20, 25, 58, 240
 Winkler, Gerhard J. 187, 251
 Wiora, Walter 58, 251
 Wittassek, Johann August → Vitásek
 Wolkenfeld, Stefan 9f., 92f., 133, 137, 190, 196, 227, 251
 Zeising, Adolph 228
 Zimmermann, Ann-Katrin 82, 249
 Zimmermann, Robert 92, 94, 117, 119, 135, 146, 163, 168, 179, 181, 251f.
 Zuccalmaglio, Anton Wilhelm Florentin von 66f., 69f., 72, 252